اردو میں ناولٹ نگاری

(فن اور ارتقاء)

مصنف

ڈاکٹر سید مہدی احمد رضوی

ریڈر

شعبۂ اردو۔ ایل۔ این۔ ٹی۔ کالج، مظفر پور

کتابستان

چندوارہ، مظفر پور، بہار

اردو میں ناولٹ نگاری

(فن اور ارتقا)

پروفیسر ناز قادری کی
خدمت میں
سید مہدی احمد رضوی

مصنف

ڈاکٹر سید مہدی احمد رضوی

ریڈر
شعبہ اردو، ال، ان، ٹی، کالج، مظفر پور

کتابستان، چندوارہ، مظفر پور۔ ۸۴۲۰۰۱ (بہار)

ناشر/مصنف : ڈاکٹر سید مہدی احمد رضوی

سال اشاعت : ۲۰۰۴ء

تعداد اشاعت : ۵۰۰

کمپوزنگ : ڈی ٹی پی کمپیوٹرس، کاظمی بیگم کمپاونڈ

گذری، پٹنہ سیٹی-۸۰۰۰۰۸

طباعت : لبرٹی آرٹ پریس، پٹودی ہاؤس، دریا گنج، نئی دہلی

قیمت : ۲۰۰ روپئے

Urdu Mein Novelet Nigari — Fun Aur Irteqa

By : Dr. Syed Mehdi Ahmad Rizvi
Mohalla : Kamra
Chandwara, Muzaffarpur
Phone : 2246755, Mob. : 9835412695

Year of Pub. : 2004
Price : Rs. 200/-

KITABISTAN
Chandwara, Muzaffarpur-842001 (BIHAR)

آئینۂ کتاب

پانچواں باب

اردو کے نمائندہ ناولٹ نگار

نیاز فتح پوری، کشن پرشاد کول، سجاد ظہیر، عصمت چغتائی
ممتاز شیریں، انتظار حسین، راجندر سنگھ بیدی، کرشن چندر، خواجہ احمد عباس
سہیل عظیم آبادی، قرۃ العین حیدر، شوکت صدیقی، جمیلہ ہاشمی، اقبال متین
جیلانی بانو، واجدہ تبسم، جوگندر پال، رام لعل

چھٹا باب

مستقبل کے امکانات

ساتواں باب

اردو میں ناولٹ نگاری ایک مجموعی جائزہ

کتابیات

پیش گفتار

شعر وادب کی تمام صنفیں اپنی اپنی جگہ اہم ہیں اور ان کی تخلیقی قدر و قیمت کو نئی امتیازات کی بنیاد پر مشکوک تصور نہیں کیا جا سکتا کیونکہ صنفی مطالبوں کے بعض فرق کے باوجود ان کے تخلیقی تقاضے مساوی اہمیت رکھتے ہیں۔ تمام اصناف ادب، ذات، کائنات کی تخلیق نو سے متعلق اظہارات کو مقدم رکھتی ہیں۔ بلکہ یہ کہا جائے تو زیادہ مناسب ہوگا کہ ادیب اور فنکار کے سامنے مساوی اور خارجی کائنات کا وجود بھی اس کی داخلی کائنات سے کوئی الگ مفہوم نہیں رکھتا۔ اس کے اندر اتنی قوت اور ایسی بصیرت سرگرم عمل ہوتی ہے کہ وہ کائنات کے خارجی مظاہر کو اپنے وجود کی داخلی سرگرمیوں کا حصہ بنالیتا ہے۔ اور تخلیقی مرحلوں میں یا تو کائنات کے خارجی عوامل اس کے وجود کی تہوں میں اترتے چلے جاتے ہیں یا اس کے داخلی کوائف، خارجی کائنات پر پھیل کر اپنی آغوش میں لے لیتے ہیں اور اس طرح فنکار یا ادیب اپنے تخلیقی نمونوں کے وسیلے سے ذات و کائنات کے اسرار و رموز کے اظہار و انکشاف کا مسرت انگیز اور طمانیت خیز فرض انجام دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تخلیقی نمونوں میں ایک ایسی وسیع المشربی، انسان دوستی اور معنوی تہہ داری نظر آتی ہے کہ جو انہیں زمان و مکان کی محدودیت اور تنگ دامانی سے بہت اوپر اٹھا دیتی ہے۔ ادب کی کوئی منظوم صنف ہو یا منثور، فنکار نے اگر خلوص وانہماک اور اکتساب و ریاضت سے مصرف لیا ہے تو اس کی تخلیقوں میں مذکورہ تاب وتوانائی کا پایا جانا فطری ہے۔

اصناف ادب میں قصہ گوئی اور قصہ نگاری سے متعلق صنفوں کی ہر زبان کے ادب میں اہمیت رہی ہے کیونکہ اصناف قصہ نے انسان کے شوق جستجو اور ذوق تحیر کی نشاط انگیز تسکین کے امکانات روشن کئے ہیں۔ رموز کائنات اور اسرار زندگی کی تہوں میں اترنے، دوسروں کے حالات ومعاملات اور بھیدوں کو جاننے اور خود اپنے تجربوں اور مشاہدوں کو دوسروں تک پہنچانے کا اشتیاق

ہر دور میں عام رہا ہے۔ یہی ذوق تجسس ہے جس نے نئی دنیاؤں کی دریافت کی ہے اور یہی تسخیر کائنات کا سبب بنا ہے۔ انسان نے اپنی اس ازلی اور فطری خواہش کی تکمیل کے لیے دنیائے ادب میں قصہ نگاری کا وسیلہ دریافت کیا ہے۔ اردو زبان میں بھی قصہ نگاری کی روایتیں خاصی قدیم ہیں۔ مجھے اردو کے کلاسیکی قصوں میں بڑی کشش انگیز قوت محسوس ہوئی ہے۔ میں نے اپنی اس تحقیق کا موضوع متعین کرنا چاہا تو میری توجہ اصناف قصہ پر مرکوز ہوئی۔ اصناف قصہ سے متعلق موضوعات و مسائل پر غور و فکر کے دوران میری نظر 'ناولٹ' پر ٹھہر گئی۔ اس جدید صنف قصہ کے سلسلہ میں، میں نے اپنے مختلف دوستوں اور اساتذہ سے تبادلہ خیالات کیا اور اپنے دل میں ٹھان لیا کہ اسی موضوع پر کام کروں گا چنانچہ استادگرامی پروفیسر قمر اعظم ہاشمی، سابق صدر شعبۂ اردو، ال۔ اس۔ کالج، مظفر پور کی سرپرستی میں، میں نے یہ کام شروع کیا اور آخرکار کم و بیش تین برسوں کی مسلسل محنت اور کاوش کے بعد یہ کتاب شائع ہو کر آپ کے سامنے ہے۔

اس موضوع پر کام شروع کرنے کے ضمن میں کئی سوالات سامنے آئے۔ یہ سوالات وہ تھے جو اردو ناول کے ناقدین کے خیالات سے ابھرے تھے۔ ناولٹ، قصے کی کوئی الگ مستقل صنف نہیں ہے؟ ناولٹ ناول کی مختصر شکل ہے؟ ناولٹ افسانے کی طویل شکل ہے؟'' ان تین استفہامیوں کو سامنے رکھ کر میں نے اپنے کام کا آغاز کیا۔ ابتدائی مرحلے میں کئی طرح کی الجھنوں کا سامنا کرنا پڑا۔ ذہنی پے چیدگیوں اور الجھنوں پر قابو پانے کے لیے انسائیکلوپیڈیا برٹانیکا کی طرف توجہ کی۔ یہاں ناول کا تذکرہ ملا لیکن ناولٹ کا کوئی ذکر نہ دیکھ کر مایوسی ہوئی۔ آکسفورڈ ڈکشنری میں ناولٹ کا تذکرہ تو ہے مگر ایک الگ صنف قصہ کے طور پر نہیں، اسے ایک چھوٹا ناول ہی تحریر کیا گیا ہے۔ انگریزی میں پہلی مرتبہ تھامس ایچ ازل اور اردو میں ڈاکٹر احسن فاروقی نے اس کا تعارف ایک الگ صنف قصہ کی حیثیت سے کرایا ہے۔ جیوں جیوں میرے مطالعے کا دائرہ پھیلتا گیا، ناول، افسانہ اور ناولٹ کے سلسلہ میں متضاد اور متخالف خیالات و افکار سامنے آتی گئیں۔ میں نے اپنی کتاب میں ان تینوں اصناف قصہ کی حدیں متعین کرنے کی کوششیں کی ہیں۔ اب تک کے مطالعہ و تحقیق کی بنیاد پر میں بلا تامل کہہ سکتا ہوں کہ ناولٹ نگاری کی روایتوں اور اس کی صنفی خوبیوں کی افہام و تفہیم اور چھان پھٹک کی یہ پہلی باضابطہ کوشش ہے۔ مجھے اعتراف ہے کہ میری یہ کوشش حرف آخر نہیں ہے اور سچ تو یہ ہے

کہ کوئی علمی کام حرف آخر نہیں ہو سکتا اس میں کمزوریاں بھی ہوں گی لیکن چونکہ یہ میری ایک طویل المدت کاوش کا ثمرہ ہے۔ لہٰذا مجھے یقین ہے کہ اس کتاب کا اتنا فائدہ تو ضرور ہوگا کہ اس صنف قصہ کے سلسلہ میں زیادہ صفائی اور وسعت سے غور وفکر کے لیے راہ ہموار ہوگی۔

کتاب کے پہلے باب میں قصہ نگاری کی قدیم روایتوں کے پس منظر کا مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ اس سلسلہ میں داستان، مثنوی اور ڈرامہ سے متعلق تخلیقی سرمایہ کا جائزہ لینا ضروری تھا۔ دوسرے باب میں قصہ نگاری کی جدید روایتوں کا مطالعہ ہے۔ اس میں ناول اور مختصر افسانہ کی ارتقائی گذرگاہوں اور قصہ نگاری کے تغیر پذیر فنی شعور کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ تیسرا باب ناولٹ کے فن کی وضاحت پر مشتمل ہے۔ اس میں ناول، افسانہ اور ناولٹ کے امتیازی اوصاف کی نشاندہی کی کاوش کی گئی ہے۔ چوتھے باب میں ناولٹ نگاری کی ارتقائی تاریخ پیش کی گئی ہے۔ پانچویں باب میں چند اہم اور نمائندہ ناولٹ نگاروں کی منتخب تخلیقی کاوشوں کا تجزیہ کرتے ہوئے ان کی فنی قدر و قیمت کی تعین کی گئی ہے۔ چھٹے باب میں مستقبل کے امکانات کا جائزہ اور ساتویں باب میں ناولٹ نگاری کے فن کا مجموعی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔

میں عرض کر چکا ہوں کہ اس کتاب کے موضوع کی اجنبیت اور وسعت پر قابو پانا شروع میں بہت دشوار گذار معلوم ہوا۔ چونکہ موضوع سے متعلق کتابی معلومات کا بھی فقدان تھا اور اس پر کوئی مستقل تحریر موجود نہ تھی، اس لیے کئی موقعوں پر پسپائی کا احساس بھی شدید تر ہو گیا۔ ناولٹ نگاروں کے مبہم طرز فکر نے بھی مختلف مرحلوں میں پریشانیوں میں مبتلا کیا۔ لیکن جیسے جیسے تحقیق و مطالعہ کی طرف انہماک بڑھتا گیا، میری دشواریاں سہل ہو گئیں اور آخر کار میں اپنی کتاب کو مکمل کر لینے میں کامیاب ہو گیا۔ میرے لیے یہی بات باعث فخر و مسرت ہوگی کہ میری یہ کتاب ایک الگ صنف قصہ کی حیثیت سے ناولٹ کے مطالعہ اور فروغ کی راہیں استوار و ہموار کرنے کی وجہ ہوگی۔ اس کی تکمیل کے متعدد مرحلوں میں جن بزرگوں اور کرم فرماؤں نے قیمتی تعاون، پرخلوص مشوروں اور رہنمائیوں سے نوازا ہے ان کا شکریہ ادا کرنا ضروری ہے۔ اس سلسلہ میں سب سے پہلے اپنے والد سید محمد رضوی (مرحوم) اور والدہ مرحومہ سیدہ فاطمہ بیگم کا شکر گذار ہوں کہ جن کی شفقتوں اور تربیتوں نے مجھے سینچ کر اس لائق بنایا۔ میری اہلیہ مرحومہ نصرین بانو (علیگ) اور نزہت بانو بھی کسی طرح لائق فراموش نہیں کہ ان

لوگوں نے اس کتاب کی تیاری میں مجھے ہر ممکن سہولتیں مہیا کیں۔ اسی طرح میں اپنے نانا مرحوم ڈاکٹر سید اعجاز حسین جعفری، چھوٹے ابا، الحاج سید وصی احمد، پروفیسر عبدالمغنی، پروفیسر قمر رئیس، پروفیسر شکیل الرحمٰن، زوّار حسین، سابق وائس چانسلر بہار یونیورسٹی، مظفر پور، پروفیسر اختر قادری مرحوم، پروفیسر شمیم اختر، عزیز گرامی رضوان اللہ ندیمؔ اور دوست گرامی و عزیز جناب ایس ایم تقی، سیلس آفیسر، ہندوستان فرٹیلائزر وغیرہ لوگوں کا تہہ دل سے شکر گذار ہوں جن کے مشوروں نے اس کام میں حائل میری بہت سی الجھنوں کو رفع کیا۔

مجھے یقین ہے کہ میرا یہ مقالہ اردو کی اصناف قصہ کی افہام و تفہیم میں کارآمد ثابت ہوگا۔ خاص طور پر ناولٹ کو ایک جدید صنف قصہ کے طور پر سمجھنے سمجھانے میں اس سے مدد ملے گی۔ میں اپنی کوتاہیوں کا معترف ہوں اور مجھے احساس ہے کہ اپنے موضوع کا حق بہر جہت میں ادا نہ کر سکا۔ مگر اس کا ایک اہم سبب یہ ہے کہ ناولٹ سے متعلق ہمارے سرمایہ ادب میں جو کچھ بھی ہے، بہت تھوڑا ہے۔ ضرورت اس بات کی تھی کہ اس صنف قصہ کا مطالعہ تفصیل سے کیا جائے۔ میرا یہ مقالہ اس بنیادی ضرورت کی تکمیل کا وسیلہ ثابت ہوگا اور اس اعتبار سے میری یہ علمی کاوش بہرحال قابل توجہ ہے۔

سید مہدی احمد رضوی

۸/۱۲/۲۰۰۳ء

پہلا باب

اردو میں قصہ نگاری کی روایات

ادب ہر دور میں جمالیاتی سرگرمیوں کا بہترین وسیلہ اظہار رہا ہے۔ ادب کی مختلف اور متنوع منظوم و منثور صنفوں نے انسان کے داخلی وجود میں موجزن اور متلاطم جمالیاتی لہر کو نت نئے الفاظ و اسالیب میں پیش کر کے اطمینان و آسودگی اور تسکین و طمانیت کے خوشگوار مواقع فراہم کئے ہیں۔ انسان نے ہر دور میں اپنے داخلی اضطراب و التہاب سے نجات اور سرمایۂ نشاط کی فراہمی کے لیے فنون لطیفہ ہی کا سہارا لیا ہے۔ لسانیات کی ابتداء اور ارتقا نے اس کی بے زبانی کا ازالہ کیا اور شعر و ادب کے فروغ کے امکانات سامنے آئے تو اظہار ذات اور تسکین ذات کا ایک زیادہ موثر اور ترقی یافتہ ذریعہ مل گیا۔ مختلف زبانوں کی ادبی تاریخوں کے مطالعہ و تجزیہ کے بعد ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ ہر زبان اور ہر دور میں شعر و ادب کا سب سے اہم تخلیقی محرک جذبہ تجسس رہا ہے۔ انسان نے روز اول ہی سے تفہیم کائنات کے شعور کا مظاہرہ کیا ہے۔ کائنات، اس کے متعلقات و مظاہر اور اس کے اسرار و رموز نے غیر متمدن ایام میں بھی انسان کو متحیر بنائے رکھا اور مادی و تہذیبی ترقیات کے دور جدید میں بھی یہ تحیر کم ہوتا نظر نہیں آتا۔ مظاہر و عناصر حیات کی حقیقتوں کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوششیں دراصل اسی تحیر و تجسس کو کم کرنے کے لیے نمایاں ہوتی چلی گئیں۔ جیسے جیسے اس شوق بے پایاں کی تکمیل کی جدوجہد بڑھی علوم و فنون کے نئے آفاق تو روشن ہوتے چلے گئے مگر تشنگیٔ حسرت کم نہ ہو سکی۔ تفہیم کائنات ہی کے شعور نے تسخیر کائنات کا جذبہ جگایا۔ کبھی عرفان ذات کے وسیلے سے رموز حیات کی تہوں تک پہنچنے کی کوشش کی گئی اور کبھی خارجی کائنات کے وسیلوں کو استعمال کیا گیا۔ لیکن اس ایک جذبۂ تجسس کی شعلگی کسی دور میں مدھم نہ ہو سکی۔ اپنے اور پرائے، ذات اور غیر ذات کے بارے میں معلومات فراہم کرنا، دوسروں کے تجربہ و مشاہدہ سے حظ حاصل

کرنا اور اپنے تجربہ و مشاہدہ کو دوسروں تک پہنچا کر سکون قلب فراہم کرنا، احساس وفکر کی نامعلوم وادیوں میں اتر کر نایافت تجربوں تک رسائی حاصل کر کے خوش ہونا اور علم وخیال کی قوت پرواز کو اجنبی اور ان دیکھے ماحول میں پہنچا کر مسرور ہو جانا انسان کی معصوم اور فطری کمزوری ہے۔ شعروادب اس معصوم اور فطری خواہش کی تسکین وتشفی کا خوبصورت وسیلہ ہے۔ جذبۂ تجسس کو ایک جبلی عمل تسلیم کر لیا جائے تو شعروادب کی مختلف اصناف میں قصہ گوئی یا قصہ نگاری ہی گویا وہ صنف ہے جس کے ذریعہ یہ جبلی عمل اپنی تسکین کی زیادہ اطمیان بخش اور مسرت انگیز راہ اختیار کرتا نظر آتا ہے۔

قصے دنیائے حقیقت سے براہ راست وابستہ ہوں یا نہ ہوں، حقائق کی دنیا سے بے نیاز نہیں ہوتے، بے تعلق اور بے جوڑ نہیں ہوتے۔ ان قصوں میں معاشرتی زندگی میں برپا ہونے والے واقعات وتغیرات کا انعکاس ہوتا ہے، کہیں بالواسطہ اور کہیں بلاواسطہ۔ ان میں انسانی حوصلوں اور عزائم کی روشنی پنہاں ہوتی ہے۔ سماجی زندگی کے تجرباتی نشیب وفراز سے متعلق اندیشوں اور امیدوں کی لویں فروزاں ہوتی ہیں۔ یہ قصے انفرادی اور اجتماعی زندگی کی محرومیوں اور شادکامیوں اور اخلاقی بلندیوں اور پستیوں کی موثر ترجمانی کرتے ہیں۔ ان میں صرف بے معنی تخلیقیت نہیں ہوتی، تجرباتی صداقت بھی ہوتی ہے اور نمایاں ہوتی ہے۔ البتہ یہ تجرباتی صداقت کھردری نہیں ہوتی، قصے کا دلکش اسلوب اسے زیادہ حسین اور پرکشش بنا دیتا ہے۔

قصہ پن کا عنصر اس کے اندر ایسی توانائی پیدا کر دیتا ہے کہ یہ تجرباتی صداقت ایک خاص دور سے آگے بڑھ کر مختلف ادوار پر محیط ہو جاتی ہے۔ اس طرح کہ ہر دور کے افراد اپنے دور کا تجربہ محسوس کرنے لگتے ہیں، یہی قصہ پن دراصل تحیر وتجسس کی تسکین ونشاط کا اصل ذریعہ ہے۔ اور قصے کی دلچسپیوں کا مرکز۔ ای ایم فارسٹر نے ناول کے فنی پہلوؤں کا جائزہ لیتے ہوئے ناول کے قصے اور پلاٹ کو اس کے بنیادی عناصر کی حیثیت دی ہے اور وضاحت کی ہے کہ دونوں کا انحصار تجسس پر ہے۔ قصے کی ساخت خواہ کوئی بھی ہو یہ ''تب کیا ہوا؟'' ''آگے کیا ہوا؟'' کے سوالیہ نشان سے آگے بڑھتا ہے اور اس کے پلاٹ کی تشکیل ''کیوں؟'' اور ''کیسے؟'' کے سوالئے کے ذریعہ ہوتی ہے۔ یعنی قصے میں رونما ہونے والے واقعات کے

سبب اور نوعیت کو اس کا پلاٹ واضح کرتا ہے۔ بہرحال اس حقیقت کو تمام ناقدین تسلیم کرتے ہیں کہ قصے کی تجرباتی صداقت تجسس کے عنصر ہی کے سہارے آگے بڑھتی ہے اور یہ تجسس بنیادی طور پر کسی نہ کسی طرح ہماری زندگی کے واقعات سے وابستہ ہوتا ہے۔ قصہ نگار معاشرتی زندگی کے معاملات و مسائل سے الگ ہو کر کسی پلاٹ کی تشکیل نہیں کر سکتا۔ Ralphfox نے درست لکھا ہے کہ اگر Theophile Gaulier نے I am a man for whom the invisible world exist کی جگہ I am a man for whom the world exist کہا ہوتا تو اس کے مقصد تحریر کی وضاحت نہ ہو پاتی۔[۲] اور موخرالذکر بیان میں وہ ابدی سچائی بھی نہ ہوتی جو ایک لفظ "Visible" کے ذریعہ پہلے بیان میں پیدا ہوگئی ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ انسان دیکھی جانے والی دنیا اور پیش آنے والے حالات و مسائل سے کنارہ کش ہو کر نہ کچھ سوچ سکتا ہے اور نہ محسوس کر سکتا ہے۔ انسان کے خواب و خیال آرزوئیں اور حسرتیں، امیدیں اور اندیشے سب کے سب کسی نہ کسی جہت سے پیش آمد واقعات و تجربات سے وابستہ ہوتے ہیں۔ حقائق حیات کی آئینہ داری قصوں میں دلکشی اور دلچسپی کے ساتھ ہوتی ہے کہ قاری جسے پڑھنے کے دوران اکتاہٹ یا بیزاری میں مبتلا نہیں ہوتا بلکہ سرمایۂ لطف و سرور حاصل کرتا ہے اور اپنے جذبۂ تحیر کی آسودگی کا امکان تلاش کرتا ہے۔

اردو میں قصہ نگاری کی روایت خاصی قدیم ہے۔ اس کا آغاز منظوم و منثور داستانوں سے ہوا ہے۔ ان داستانوں میں ہمارے قصہ نگاروں کا نقطۂ نظر بالعموم اخلاقی اور اصلاحی نظر آتا ہے۔ انہوں نے انسانی خوبیوں اور خامیوں اور بشری تقاضوں کے پس منظر میں شعری یا نثری پیرایۂ بیان میں ایسے قصے قلم بند کئے ہیں جن سے ادوار گذشتہ کے مخصوص حالات و مسائل کی عکاسی بھی ہوتی ہے اور طرز حیات، انداز فکر اور روش احساس کو سمجھنے میں بھی مدد ملتی ہے۔ ان قصوں میں فکر کی گہرائیاں نہیں ہیں لیکن خیال کی شادابی اور احساس کی صفائی موجود ہے اور زندگی سے پرخلوص رشتے کی روشنی ہر جگہ لہراتی دکھائی دیتی ہے۔ اگرچہ اصناف قصہ میں منظوم صنف ''مثنوی'' کا آغاز ''داستان'' سے قبل ہوا ہے اور اردو میں مثنوی نگاری کی روایتیں قدیم ترین نوعیت کی حامل ہیں۔ مثنوی نگاری کی روایت سترہویں صدی عیسوی کے ربع اول ہی سے تشکیل پانا شروع کیا ہے۔ اس کے باوجود میں زیر نظر کتاب میں

جن داستانی روایتوں کا جائزہ پہلے لینا چاہتا ہوں۔ اس کے تین اسباب ہیں۔ پہلا سبب تو یہ ہے کہ داستانی روایتیں نثری اسلوب قصہ سے متعلق ہیں جو میری کتاب کے اصل موضوع سے زیادہ قربت رکھتی ہیں، دوسرا سبب یہ ہے کہ دکنی دور کی مثنویاں بالعموم مثنوی نگاری کے فن سے برائے نام تعلق رکھتی ہیں۔ انہیں منظوم حکایتوں کا درجہ حاصل ہے۔ تیسری اہم ترین وجہ یہ ہے کہ قصے کی جدید ترقی یافتہ ہیئتوں کی ارتقائی تاریخ کے مطالعہ و تجزیہ کے دوران ہمیشہ داستان گوئی یا داستان نگاری کے نمونوں ہی کو اساطیر الاولین کی حیثیت دی گئی ہے۔ آج ہمارے قصوں کی دنیا میں مثنوی کا فن موجود تو ہے، مقبول نہیں جبکہ نثری اسلوب نے ہیئت و نوعیت کے مسلسل صحت مند تغیرات کو مقبول کرتے ہوئے ترقی یافتہ صورت میں نہ صرف یہ کہ خود کو موجود رکھا ہے بلکہ اسے مقبولیت اور عمومیت بھی حاصل رہی ہے۔

داستان:

اردو نثر میں قصہ نگاری کی اولین روایت داستانوں میں نظر آتی ہے۔ داستانیں اس عہد کی یادگار ہیں کہ جب ہماری معاشرتی زندگی زیادہ الجھاؤ میں مبتلا نہ تھی، انفرادی اور اجتماعی زندگی میں تہذیبی اور اقتصادی سطح پر پیچیدگیاں زیادہ سنگین نہ تھیں' مصروفیات و مشاغل محدود و مقرر تھے اور تفریح و تفنن بھی کم نہ تھے۔ زندگی اسیر مادہ نہ تھی اور نہ گرفتار طلسم جوہر ہوئی تھی۔ معمولات و مشاغل حیات مخصوص وضع داریوں کے تابع تھے۔ سماجی رشتوں کی اپنی اپنی اہمیت تھی اور ان رشتوں کے تقاضوں کی تکمیل کی سعی کو ملحوظ بھی رکھا جاتا تھا۔ داستانیں عہد قدیم کے انسانی معاشرے کے اسی ماحول و مزاج کی غمازی کرتی ہیں۔ قصے کے اس نثری اسلوب کا میلان دراصل انگریزوں کے ذریعہ پروان چڑھا ہے۔ انگریزوں کی نظر توجہ سے پہلے نثر نگاری کی طرف رغبت برائے نام تھی۔ بقول ڈاکٹر احسن فاروقی—

> ''پرانی زبانوں میں داستانوں کی کمی نہ تھی اور ہر رئیس کے گھر علاوہ مصاحبین کے قصہ گو بھی نوکر ہوتے تھے۔ دکھنی اردو میں کافی منظوم داستانیں بھی لکھی جا چکی تھیں اور بڑی حد تک مقبول خاص و عام تھی مگر انگریزوں کی توجہ سے قبل اردو نثر کا ہی وجود نہ تھا۔ نظم ہی کو نام ادب سمجھا

جاتا تھا اور نثر میں انشا کو روا رکھا جاتا تھا۔''۳

اردو نثر کے وجود سے مراد قصہ کی نثر ہے۔ نثر میں قصہ نگاری کی روایت کا باضابطہ آغاز و فروغ فورٹ ولیم کالج کے زیر اہتمام ہوا۔ اس سے قبل کی داستانوں میں تحسین کی ''نوطرز مرصع'' ہے جو بقول پروفیسر وقار عظیم ۱۷۷۵ء اور ۱۷۸۱ء کے درمیان لکھی گئی ہیں۔۴ تحسین کی ''نوطرز مرصع'' کو خشت اول تصور کیا جائے تو اس کی بنیاد پر داستانی روایت کی تعمیر و تشکیل کے سلسلے میں فورٹ ولیم کالج ہی کا نام سامنے آتا ہے۔ ڈاکٹر جان گلکرائسٹ کی کوششوں اور فورٹ ولیم کالج کے اردو مصنفین کی کاوشوں نے حقیقتاً داستانوں کے عہد زریں کو جنم دیا۔ داستان نگاری ایک مستقل صنف ادب بن گئی اور اسے خاصی مقبولیت بھی حاصل ہوئی۔ اہم اور معروف داستانوں میں صرف دو ایسی داستانیں تھیں جن کی تصنیف و تالیف فورٹ ولیم کالج کے ماحول سے باہر ہوئی۔ ایک زدین کی ''نوطرز مرصع'' (۱۸۰۱ء) اور دوسری انشاء کی ''رانی کیتکی کی کہانی'' (۱۸۰۳ء)۔ ان کے علاوہ:

> ''جتنی داستانیں لکھی گئیں وہ سب کے سب فورٹ ولیم کالج کے منصوبے کے ماتحت لکھی گئیں۔ اس دور کی داستانوں میں باغ و بہار (میر امن)، حیدر بخش حیدری کی آرائش محفل اور طوطا کی کہانی، خلیل علی خاں اشک کی داستان امیر حمزہ، بہار علی حسینی کی نثر بے نظیر، مظہر علی ولا اور للو لال کی بیتال پچیسی، کاظم علی جوان اور للو لال کی سنگھاسن بتیسی زیادہ مقبول و معروف ہیں اور سنہ ۱۸۰۱ء اور سنہ ۱۸۰۴ء کے درمیان لکھی گئیں۔''۵

گویا فورٹ ولیم کالج کی تحریک نے داستانوں کے ذوق تحریر اور شغف مطالعہ کو بالکل عام کر دیا۔ داستان نگاری ایک ادبی صنف کی حیثیت سے ترقی پانے لگی۔ فورٹ ولیم کالج کی قائم کردہ روایت بتدریج فروغ پانے لگی۔ چنانچہ اس کے بعد بھی کئی اہم داستانیں لکھی گئیں اور منظر عام پر پہنچ کر انہوں نے قبولیت و شہرت کی سند حاصل کی۔ ان تمام داستانوں کا مآخذ سنسکرت، فارسی یا ہندی کا افسانوی ادب ہے۔ اختر انصاری دہلوی نے اس عہد کی کچھ اور داستانوں کا تذکرہ کرتے ہوئے اس کی نشاندہی کی ہے:

> ''فورٹ ولیم کالج میں نثر نگاروں کا ایک جھرمٹ نظر آتا ہے اور یہ سب

لکھنے والے داستان یا افسانے ہی کو اپنی توجہ کا مرکز بناتے ہیں۔ ان کے کارنامے اتنے معروف ہیں کہ کسی تفصیلی ذکر کی ضرورت نہیں۔ البتہ میر امن کی باغ و بہار، بہادر علی حسینی کی نثر بے نظیر اور اخلاق ہندی، حیدر بخش حیدری کا قصہ لیلیٰ مجنوں طوطا کہانی اور آرائش محفل، مظہر علی خاں ولا کی مادھول اور کام کندلا ہفت گلشن اور بیتال پچیسی، شیخ حفیظ الدین کی خرد افروز، خلیل علی خاں اشک کی داستان امیر حمزہ، کاظم علی جوان کی شکنتلا، نہال چند لاہوری کی گل بکاؤلی یا مذہب عشق، بنی نرائن جہاں کی چار گلشن اور للولال کی سنگھاسن بتیسی کو خاص طور پر قابل ذکر خیال کیا جاتا ہے۔ یہ سب قصے کہانیوں کی کتابیں ہیں جن کی اصل سنسکرت، فارسی اور ہندی کا افسانوی ادب ہے۔''[۶]

مختصر یہ کہ انیسویں صدی کے نصف آخر تک چھوٹی بڑی سیکڑوں داستانیں تحریر کی گئیں جنھوں نے قصے کے داستانی مزاج کے متعدد نئے پہلوؤں کی وضاحت کی۔ ہزاروں صفحات پر پھیلی ہوئی یہ داستانیں ۱۸۵۷ء سے پہلے کے ہندوستانی معاشرے کی ٹھہری ہوئی زندگی کے کلاسیکی نقوش کی بھرپور ترجمانی کرتی ہیں۔ ''بوستان خیال'' کے مصنف محمد تقی خیال نے اپنے عہد کی دہلی کے معاشرتی حالات کی جو تفصیل پیش کی ہے اس سے پتہ چلتا ہے کہ داستان کہنے اور سننے کا شوق ایک میلان عام بن گیا تھا۔ ''نورتن''، ''گل وصنوبر''، ''فسانۂ عجائب''، ''الف لیلہ''، ''طلسم ہوش ربا''، ''سروش سخن''، ''طلسم حیرت''، ''گلزار سرور''، ''شگوفۂ محبت''، ''طلسم نور افشاں'' اور ''طلسم ہفت پیکر'' وغیرہ اس دور کی مقبول و معروف داستانیں ہیں۔ ان داستانوں نے نثر میں قصہ نگاری کے شعور کو پروان چڑھایا۔ یہ دور معاشرتی، اقتصادی اور سیاسی طور پر ایک مخصوص نظام حکومت کا عہد زوال ہے۔ ادب و فن کی سرپرستی بادشاہ، امراء اور روسا کے وسیلے سے ہوتی تھی اور حکمرانوں کا یہ طبقہ اپنی بے عملی، تن آسانی اور غفلت شعاری کی وجہ سے جاہ و جلال کی حقیقی چمک دمک سے محروم ہو چکا تھا، اس نے سکون و امن اور انبساط و مسرت کی جستجو میں خود فریبیوں میں مبتلا رہنے ہی میں اپنی عافیت سمجھی۔ تخیلات کے خوبصورت جزیروں اور خواب و خیال کی ان دیکھی پرکشش وادیوں میں

اس طبقے کو نشاط و راحت کے وہ سامان نظر آئے جس کا اس کا زخم خوردہ اور تشنہ کام شعور احساس متلاشی تھا۔ حقائق حیات کی سختیوں اور تلخیوں سے مقابلے کا نہ حوصلہ تھا اور نہ ہمت۔ اس طبقے نے داستانوں کی فرضی دنیا اور داستانوں کے غیر فطری ماحول کو گلے لگایا۔ داستان نگاری کی روایت کو فروغ دے کر اس نے تسکین تمنا کی راہ دریافت کی۔ داستانوں نے اسے 'افیون' نشہ فراہم کیا ہے۔ بقول پروفیسر وقار عظیم:

> ''غرض داستانوں کے ساتھ وہ سارے تصور بھی جیتے جاگتے بن کر سامنے آجاتے ہیں جو صدیوں سے اس کے ساتھ ہیں۔ انجمن آرائی منصب اس کا اولین ہے۔ وہ مریضوں کے لیے داروئے شفا اور غم نصیبوں کے لیے سرمایۂ سرور شادمانی ہے۔ اسے اپنا مونس و غمخوار بنانے والے بے خودی و خود فراموشی کی آغوش میں پرورش پاتے ہیں اور ہر آن تازہ جہانوں کی سیر کرتے ہیں۔ بے خودی کی یہ دولت بے پایاں، اس دنیا کا مقصود ہے جسے داستانوں نے اپنایا ہے۔'' [۸]

ان داستانوں میں فوق الفطرت عناصر ایسے ایسے محیر العقول کارنامے انجام دیتے ہیں کہ جنہیں سن کر یا پڑھ کر لوگ حیرت و مسرت کے جذبات میں غرق ہو جاتے ہیں اور یہی استغراق انہیں عالم حقائق کی آزمائشوں اور صعوبتوں سے دور خوابوں کی خوبصورت وادیوں میں پہنچا دیتا ہے جہاں سکون و آسودگی کا ایک پرفریب ماحول موجود ہے۔ ان داستانوں میں دیو، پری، جن، بھوت اور جادو ٹونے سے متعلق بہت سے فوق العادت اور خلاف فطرت واقعات و اقدامات ملتے ہیں جن سے اس دور کی توہم پرستی اور لاعقیدگی واضح ہوتی ہے۔ یہ ایک ناقابل تردید حقیقت ہے کہ ان داستانوں میں عصری حقائق کی ترجمانی بالکل مفقود ہے اس کے باوجود یہ کہنا درست نہیں کہ معاشرتی زندگی کی حقیقتوں سے ان کا کوئی سروکار نہ تھا۔ ان داستانوں کی رومانیت بھی دراصل اس دور کی تلخ صداقتوں کی نشاندہی کرتی ہے۔ اس لیے میرا خیال ہے کہ معاشرتی زندگی کی سچائیوں سے داستانوں کا تعلق تو تھا مگر یہ تعلق منفی تھا اور یہ منفی تعلق بھی داستان سے سماجی زندگی کے رابطوں کا مظہر ہے۔ بقول ڈاکٹر یوسف سرمست:

> ''سماجی زندگی کے بعض حقیقی پہلو بھی ان داستانوں میں مل جاتے

ہیں۔ داستان نگاری کے آخری عہد میں حقیقت نگاری کی طرف ایک رجحان پیدا ہوگیا تھا خواہ یہ کتنا دبا دبا سا مضمحل اور مفلوج ہی کیوں نہ ہو۔'' ۹
ایسی داستانیں جو ''کذب صریح'' اور ''سراسر جھوٹ'' کا پلندہ ہیں، اس سے مستثنیٰ ہیں۔ بعض ایسے باشعور داستان نویس بھی تھے جنہیں داستانوں کے عام رنگ و مزاج سے اختلاف تھا۔ انہیں اس کا بھی احساس تھا کہ خواب و خیال کے بے معنی مفروضوں کے ذریعہ انسانی معاشرے کو کوئی فائدہ نہیں پہنچایا جا سکتا۔ مگر انہیں اپنے زمانے کی حدود و قیود کا پابند رہنا تھا اس لیے بھی انہوں نے داستانوں میں دلکش تخیلیت پسندی کی روش کو قائم رکھا۔ پھر بھی سماجی زندگی سے متعلق حقیقتوں کے نقوش جا بجا تیرتے دکھائی دیتے ہیں۔ ''بوستان خیال'' کے مصنف میر تقی خیال نے ''داستان امیر حمزہ'' پر جو اعتراضات کیے ان میں ایک نکتہ یہ بھی تھا کہ اس میں تمام واقعے ناقابل یقین حد تک جھوٹے اور فرضی ہیں۔ اسی بنیاد پر ''امیر حمزہ'' کے کرداروں پر بھی اس نے نکتہ چینی کی ہے:

''افراسیاب کو پہلے تو اس قوت کا حامل قرار دیا گیا ہے کہ وہ ذری ہونٹ ہلائے تو سارا جہاں فنا ہو جائے لیکن بعد میں اہل اسلام اور عیار جیسی چاہے خرابی کرتے ہیں ایسی صورت میں صاحب عقل نہ کہے گا کہ وہ قدرت اس کی کیا ہوئی، کہاں مرنے گئی۔ مگر نافہم لوگ اس کو اچھا جانتے ہیں خدا ان کو عقل عطا کرے۔'' ۔۱۰

میر تقی خیال کا منقولہ بالا تاثر وضاحت کرتا ہے کہ وہ داستانوں کی غایت عجوبگی اور انتہا پسندانہ مثالیت کو نامناسب تصور کرتے ہیں اور ایسے کرداروں کے متلاشی ہیں جن کے اعمال و حرکات قرین قیاس ہوں۔ اسی انداز نظر نے آہستہ آہستہ حقیقت پسندانہ روش کی طرف رجوع کیا۔ تخئیل پسندی اور طوالت کے بعد داستانوں کا تیسرا عیب اسلوبی تصنع تھا۔ میر امن کی ''باغ و بہار'' اور انشاء کی ''رانی کیتکی کی کہانی'' نے نثر کی مقفی اور مرصع رنگ آمیزی کو ختم کیا اور اس کی جگہ نثری سادگی و شادابی کو فروغ حاصل ہوا۔ بقول ڈاکٹر احسن فاروقی:

''انشاء پہلے شخص ہیں جنہوں نے عام زبان کو اس کی طبقاتی اور انفرادی خصوصیات کے ساتھ رقم کیا۔ ''رانی کیتکی کی کہانی'' خالص ہندوستانی یا

ہندی میں لکھی گئی۔ لکھنؤ میں اردو کو خاص ملکی زبان بنانے کی کوشش کی یہ خاص مثال ہے۔'' [۱۱]

لیکن اس سلسلے میں سب سے مقبول اور بہتر نمونہ میر امن کی ''باغ و بہار'' ہی کو قرار دیا جاسکتا ہے۔ ''باغ و بہار'' نے نثری طرز تحریر کو نئی جانداری اور نہایت خوبصورت توانائی سے آشنا کیا۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ باغ و بہار کا طرز نگارش ناول نگاری کی تاریخ میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ جس طرح داستان نگاروں کا غیر پختہ شعور ہر معاملہ میں ایک فرضی حقیقت سے دور اور بناوٹی کلیہ کی پابندی اپنے اوپر عائد کر کے چلتا ہے اسی طرح زبان اور طرز ادا کے معاملے میں بھی اسے سنگین اور مترنم زبان ہی بھاتی تھی اور اسی سے وہ اپنی زبان کی زیبائش سمجھتا تھا۔ مگر میر امن اس معاملے میں ہر داستان نویس سے زیادہ ترقی حاصل کر کے صاف ناول نگار کے دائرے میں آگئے ہیں۔'' [۱۲] حقیقت یہ ہے کہ سادگی، روانی، سلاست اور نثر عاری کی بہترین مثال کی حیثیت سے ''باغ و بہار'' اپنی مثال آپ ہے۔ ''باغ و بہار'' نے دراصل اس زبان کی بنیاد ڈال دی جو آگے چل کر ناول کے لیے استعمال کی جانے والی تھی۔ یعنی میر امن کے لسانی اجتہاد نے قصے کی ترقی یافتہ جدیدیت کی تخلیق و تشکیل کے امکانات روشن کر دیئے۔ داستان نگاری ''باغ و بہار'' ہی کے ذریعہ گویا اپنے نقطۂ عروج پر پہنچی۔ دلچسپیوں کے اعتبار سے اس میں بھی شہزادوں، شہزادیوں، باتدبیر وزیروں، خوش قسمت اور بدنصیب سوداگروں اور درویشوں کی کرامتوں سے متعلق انوکھے اور حیرت انگیز واقعات موجود ہیں۔ لیکن اس کی زبان کی سادگی وصفائی اور طرز تحریر کی بے تکلف روانی اور برجستگی نے دوسری تمام داستانوں پر اسے ترجیحی طور پر فوقیت اور اہمیت دے دی ہے۔ ''باغ و بہار'' کے جواب میں رجب علی بیگ سرور نے ''فسانۂ عجائب'' لکھی لیکن کسی جہت سے وہ میر امن کے محاسن کے مقابلے پر نہیں آتے۔ ''فسانۂ عجائب'' کی زبان بے حد روایتی، مصنوعی اور غیر دلچسپ ہے۔ اس کی وجہ سے داستانوں کی بنیادی صفت یعنی ''قصہ پن'' کا عنصر بھی یہاں بالکل پھیکا پڑ گیا ہے۔ قارئین ''فسانۂ عجائب'' کی مغلق ثقیل اور نامانوس عبارت آرائی کے حصار سے نکلنے کی کوششوں میں قصے کی دلچسپیوں سے بھی محروم ہو کر رہ جاتے ہیں۔ قافیہ پیمائی اور رنگینی بیان نے سرور کے طرز تحریر کو بالکل مصنوعی اور بے جان بنا کر رکھ دیا ہے۔ مجموعی طور پر ''باغ و بہار''

کے مصنف کو قصہ نگار اور "فسانۂ عجائب" کے مصنف کو نثر نگار ہی کہا جا سکتا ہے لیکن ان کی یہ نثر نگاری بھی مزاج خام کی حامل ہے اس لیے نثر کی ارتقائی تاریخ میں بھی اسے کوئی اہم مرتبہ حاصل نہیں۔ بقول ڈاکٹر محمود الٰہی:

> "سرور نے نثر کو اظہار فضل و کمال کا ذریعہ بنایا اور اسی نقطۂ نظر سے ان کی اہمیت بھی تسلیم کی گئی۔ انہیں ایک منفرد اسلوب کا نمائندہ تو قرار دیا گیا لیکن انہیں کبھی بڑا نثر نگار تسلیم نہیں کیا گیا۔ فسانۂ عجائب کی نثر مصنوعی ہے اس لیے اردو نثر کی تاریخ ارتقا میں سرور کے اسلوب کو ایک منفی عمل سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔"[۱۳]

میر امن کا مقصود سیدھی سادی اور سلیس و صاف زبان میں قصے کو قلمبند کرنا ہے اور سرور کا مقصد صرف یہ ہے کہ زبان و بیان کے جوہر دکھلائے جائیں۔ چنانچہ "فسانۂ عجائب" حالانکہ "باغ و بہار" کے لگ بھگ ۲۳ برسوں کے بعد تصنیف ہوئی، اس کے باوجود داستانی روایت میں کوئی افسانہ نہ ہوا بلکہ ۲۳ برسوں قبل "باغ و بہار" نے جو سنگ میل نصب کر دیا تھا، معاملہ اس سے ایک قدم بھی آگے نہ بڑھ سکا۔ اس کے بعد ہی ملک کے سیاسی، سماجی اور اقتصادی حالات تیزی کے ساتھ بدلنے لگے۔ نئے نظام تمدن کی آمد آمد ہوئی اور زندگی کے قدیم ڈھانچے ہر سطح پر ٹوٹنے اور بکھرنے لگے۔ ۱۸۵۷ء کی پہلی جنگ آزادی نے محبان وطن کی ناکامیوں کے باوجود قدیم معاشرتی نظام کی توہم پرستی اور فرسودہ عقیدہ پرستی پر ضرب کاری لگائی۔ اجتماعی زندگی اپنے تمام رسوم و آداب پر احتسابی نگاہ ڈالنے پر مجبور ہوگئی۔ مغربی انداز حیات اور طرز تمدن کے اثرات کا نفوذ ہونے لگا۔ شعر و ادب بھی ان بدلتے ہوئے معاشرتی حالات سے فطری طور پر متاثر ہوئے اور قصہ نگاری کا شعور پنڈت رتن ناتھ سرشار اور مولوی نذیر احمد کی تصنیفی کاوشوں سے آشنا ہوتا ہوا رفتہ رفتہ صنف ناول کی ساخت اختیار کرتا چلا گیا۔

مثنوی:

قدیم اصناف ادب میں مثنوی ایک ایسی صنف سخن ہے جس نے قصہ نگاری کے شعور کی پرورش باضابطہ کی ہے۔ اسی لیے مثنوی کی قصہ نگاری کا تذکرہ میں نے ضروری سمجھا

ہے۔ اگرچہ مثنوی، منظوم تخلیقی اسلوب کی حامل ہے اور قصے کی نثری ہیئت و مزاج کی ارتقائی گذرگاہوں کے تغیرات سے براہ راست اس کا کوئی تعلق نہیں، جو میرے مقالے کا اصل موضوع ہے، اس کے باوجود مثنوی میں پائے جانے والے قصے کے میلان کا اجمالی جائزہ یہاں بے محل نہ ہوگا۔ قصہ کہنے اور سننے کے شوق کی دریافت کے لیے اور قصہ گوئی یا قصہ نگاری کے فنی شعور کے تجزیہ کے لیے اردو کی قدیم مثنویوں کا مطالعہ ضروری ہے کیونکہ اس کا تعلق داستانی مزاج سے ہے۔ بقول ڈاکٹر نجم الہدیٰ:

> ''چونکہ مثنوی کی ہیئت میں وسیع موضوع اور مربوط و مسلسل خیالات کی گنجائش ہے اس لئے تقریباً ہر موضوع پر مثنویاں لکھی گئی ہیں۔ لیکن اردو کی بیشتر مثنویاں داستانی رنگ کی ہیں اس لیے صنف مثنوی کی خصوصیات اور شرائط متعین کرتے ہوئے ہمارے اہل قلم نے زیادہ تر انہیں داستانی مثنویوں کو پیش نظر رکھا ہے۔'' [۱۴]

اردو میں مثنوی کی تاریخ قدیم ترین نوعیت کی حامل ہے۔ دکنی اور گجراتی مثنویوں سے اس صنف سخن کا آغاز و ارتقا ہوا ہے۔ شعر الہند میں مولوی عبدالسلام رقم طراز ہیں کہ ''میر مثنویات کے موجد اور نمونہ ہیں۔ ان میں قدرتی انداز ہے۔ انہی کی بدولت مثنوی کو ترقی ہوئی۔ میر حسن وشوق کو انہی کا مقلد سمجھنا چاہئے۔'' یہ صحیح ہے کہ میر نے مثنوی کی روایت کو ترقی دی ہے لیکن وہ اس کے موجد ہیں اور حسن وشوق ان کے مقلد تھے لکھنا درست نہیں۔ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی نے مولوی صاحب کے اس تسامح کی نشاندہی کی ہے:

> ''ہم مولوی صاحب (مولوی عبدالسلام ندوی) کی اس رائے سے متفق نہیں ہو سکتے کہ میر مثنویات کے موجد ہیں۔ دکن کی مثنویاں کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کی جا سکتیں۔ البتہ یہ صحیح ہے کہ میر کی بدولت مثنوی کو شمالی ہندوستان میں ترقی ہوئی۔ اسی طرح یہ بھی درست نہیں کہ میر حسن اور شوق میر کے مقلد ہیں۔ دونوں کے انداز فکر میر سے مختلف ہیں۔'' [۱۵]

محققین اس بات پر متفق ہیں کہ اردو شعر و ادب کے دکنی دور ہی میں مثنوی کی ایجاد ہوئی۔ پروفیسر عبدالقادر سروری نے اپنی تصنیف ''اردو مثنوی کا ارتقا'' میں اس کی پوری

وضاحت کی ہے۔ بعض مختصر مثنوی نما نظموں سے قطع نظر نظامی کی مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' کو اردو مثنویوں میں اولین مرتبہ حاصل ہے جس کے بارے میں قیاس ہے کہ احمد شاہ ثالث بہمنی (۸۶۵-۸۶۷ھ) کے دور میں لکھی گئی۔ [۱۶]

نظامی سلطان احمد شاہ ثالث کا درباری شاعر تھا۔ مولوی نصیر الدین ہاشمی نے ''دکن میں اردو'' میں بعض تاریخی دلائل سے ثابت کیا ہے کہ مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' علاء الدین بہمنی کے انتقال کے بعد ۸۶۵ھ اور ۸۶۷ھ کے درمیان میں لکھی گئی۔ اس سے پہلے کی بعض مثنویوں کے تذکرے بھی ملتے ہیں، لیکن طویل مثنویوں میں اب تک اس کو شرف اولیت حاصل ہے جس میں ایک مقامی قصے کی پیش کش پر توجہ دی گئی ہے۔ اس کے بعد ملا وجہی کی مثنوی ''قطب مشتری'' کو اہمیت حاصل ہے۔ جس میں بقول مولوی عبدالحق ''سلطان محمد قلی قطب شاہ کے عشق کا حال ہے''[۱۷]۔ ملا وجہی نے سال تصنیف کی وضاحت خود کی ہے:

تمام اس کیا دیس بارا منے
سنہ ایک ہزار ہو اٹھارہ بنے

یعنی بارہ دنوں کے اندر ۱۰۱۸ھ میں یہ مثنوی لکھی گئی۔ مولوی عبدالحق کی تحقیق کے مطابق سلطان محمد قلی قطب شاہ ۹۸۸ھ میں تخت نشیں ہوئے اور ۱۰۲۰ھ میں ان کا انتقال ہو گیا۔[۱۸] گویا یہ مثنوی قطب شاہ کے انتقال سے دو برس پہلے لکھی گئی۔ مثنوی کا قصہ قطب شاہ اور بھاگوتی کی عشقیہ داستان پر مشتمل ہے۔ لیکن اس میں قصہ پن کے عنصر سے زیادہ غالب وہ مدحیہ پہلو ہے جس میں بادشاہ کی سیرت اور شخصیت کے مختلف پہلوؤں کی تعریف بیان کی گئی ہے۔ اسی لیے ڈاکٹر عبدالحق نے یہ نتیجہ اخذ[۱۹] کیا ہے کہ وجہی کا مقصد اس مثنوی کے لکھنے سے بادشاہ کے حسن و جمال، شجاعت اور لیاقت کی تعریف کرنا ہے اور بس۔ ''قطب مشتری'' کے بعد ہی دکن میں مثنوی کا ایک سلسلہ نظر آتا ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اولین دور کی دکنی مثنویوں کا جائزہ لیتے ہوئے رقم طراز ہیں:

''اردو ادب کا باقاعدہ فروغ قطب شاہی اور عادل شاہی سلاطین کی سرپرستی میں دسویں صدی ہجری میں شروع ہوا۔ اسی زمانے میں ایک درباری شاعر وجہی نے سلطان محمد قلی قطب شاہ (۹۸۸-۱۰۲۰ھ) کی

واردات عشق کو مثنوی قطب مشتری میں شاعرانہ انداز سے پیش کیا۔ غواصی نے جہاں الف لیلہ کی کہانیوں پر مبنی ایک مثنوی سیف الملوک اور بدیع الجمال لکھی (۱۰۳۵ھ) زبان اور مثنویاں طوطی نامہ (۱۰۴۹ھ) اور مینا و ستونتی (قبل ۱۰۵۰ھ) ہندوستانی موضوعات پر بھی تصنیف کیں۔ نصرتی نے منوہر اور مدھومالتی کے مشہور قصے کو نظم کا جامہ پہنایا (۱۰۶۸ھ)۔ اس کی مثنوی علی نامہ ایک رزمیہ کارنامہ ہے جس میں علی عادل شاہ (۱۰۶۷ھ-۱۰۸۳ھ) اور مغلوں اور شیواجی کی جنگوں کا احوال بیان کیا گیا ہے۔ اسی دور میں ابن نشاطی نے اپنی مشہور مثنوی 'پھول بن'' لکھی (۱۰۶۷ھ)۔ اس کا پہلا قصہ ختن کے سوداگرزادے کا، دوسرا جوگیوں سے عقیدت رکھنے والے ایک راجہ کا اور تیسرا مصر کے شہزادے کا ہے جو ہندوستان میں آکر اقامت گزیں ہوا۔''[۲۰]

درج بالا اقتباس سے بہرحال اس کی وضاحت ہو جاتی ہے کہ ''کدم راؤ پدم راؤ'' اور ''قطب مشتری'' وغیرہ مثنویوں کے بعد مثنوی نگاری کی روایت تیزی کے ساتھ نشوونما کے مراحل طے کرنے لگی۔ ان کے بعد جو مثنویاں لکھی گئیں ان میں طبعی کی ''بہرام گل اندام'' (۱۰۸۱ھ)، غلام علی کی ''پدماوت'' (۱۰۹۷ھ)، عاجز کی ''ملکہ مصر'' (۱۱۰۰ھ)، ذوقی کی ''وصال العاشقین'' (۱۱۰۹ھ)، خواجہ محمود بحری کی ''من لگن'' (۱۱۱۲ھ) وغیرہ معروف ہیں۔

یہ صحیح ہے کہ شمالی ہند میں اردو شعر و ادب کا ذوق اٹھارہیں صدی کے پہلے دہے میں عام ہوا لیکن سترہویں صدی میں بھی ایسے نام موجود ہیں جنہوں نے شغف شعر گوئی کی ابتدائی چمن بندی کی۔ ایسے شاعروں میں سب سے اہم اور معروف نام محمد افضل جھنجھانوی کا ہے جن کی نظم ''بکٹ کہانی'' کو بعض ناقدوں نے مثنوی نگاری کا خام نمونہ قرار دیا ہے۔ حافظ محمود شیرانی نے علی قلی خاں والہ داغستانی اور میر حسن کے بیانات کے محققانہ تجزیے کے بعد افضل جھنجھانوی کے انتقال کا سال ۱۰۳۵ھ کو قرار دیتے ہوئے[۲۱] تحریر کیا ہے:

''محمد افضل کی بکٹ کہانی دراصل ایک بارہ ماسہ یا دوازدہ ماسہ ہے جس میں ایک فراق دیدہ عورت اپنے خاوند کی جدائی میں اپنی سکھیوں یعنی

سہیلیوں سے خطاب کر کے اپنی جدائی اور درد جدائی کی داستان الم سناتی ہے جیسا کہ ہمارے ملک میں بارہ برسوں کا دستور ہے۔ ہر ہندی ماہ کے عنوان کی ذیل میں اپنا قصہ غم ایک دل گداز پیرایۂ میں دہراتی ہے۔ اس کی زبان دکنی سے بہت مختلف ہے اور صاف ہے۔ اس نظم میں فارسی بندشیں اور ترکیبیں جا و بے جا باندھی گئی ہیں۔ یہ ایک ایسی خصوصیت ہے جو دکنی سے غیر حاضر ہے۔'' ۲۲

اس سے بہر حال دو باتیں سامنے آتی ہیں اول یہ کہ ''بکٹ کہانی'' مثنوی کی مروجہ ساخت کے تحت نہیں ہے۔ دکن میں اس سے پہلے مثنویوں کے جو معتبر نمونے سامنے آچکے تھے ان کی ہیئت و ساخت کو برتنے کا اہتمام یہاں نہیں ہے۔ دوئم یہ کہ لسانی جہت سے دکنی شعروادب سے اس کی کوئی وابستگی نہیں۔ شمالی ہندوستان کی اولین نظموں میں اس ''بارہ ماسے'' کا شمار تو ٹھیک ہے لیکن پروفیسر احتشام حسین کے لفظوں میں ''مثنوی کی بحر میں ہونے کے باوجود یہ نظم مثنوی سے بہت مختلف ہے۔'' ۲۳ اس لیے اسے مثنوی قرار دینا مناسب نہیں۔ جیسے جیسے شعر و شاعری کا میلان شمالی ہندوستان میں پروان چڑھتا گیا، مثنوی نگاری کی روایت بھی عام ہوتی گئی۔ شاہ مبارک آبرو، سودا، ناسخ، شاہ رکن الدین عشق، میر، راسخ عظیم آبادی اور کئی دوسرے شعراء نے چھوٹی چھوٹی مثنویاں لکھیں۔ میر کی مثنویوں کا تذکرہ کرتے ہوئے خواجہ الطاف حسین حالی رقم طراز ہیں:

> ''باوجودیکہ میر کی عمر غزل گوئی میں گذری، مثنوی میں بھی بیان کے انتظام اور تسلسل کو انہوں نے ہاتھ سے جانے نہیں دیا اور مطالب کو بہت خوبی سے ادا کیا۔ جیسا کہ ایک مشاق اور ماہر استاد کر سکتا ہے...... اگرچہ میر کی مثنویوں میں قصہ بہت کم پایا جاتا ہے۔ انہوں نے چند صحیح یا صحیح نما واقعات بطور حکایات کے سیدھے سادے طور پر بیان کیے ہیں...... جتنی میر کی مثنویاں ہم نے دیکھی ہیں وہ سب نتیجہ خیز اور عام مثنویوں کے برخلافت بے شرمی اور بے حیائی کی باتوں سے پاک ہیں۔'' ۲۴

میر کا انتقال ۱۲۲۵ھ میں ہوا۔ اس سے لگ بھگ ۲۴ برس پہلے ۱۲۰۱ھ میں میر حسن

اور پندرہ برس پہلے ۱۲۱۰ھ میں آیت اللہ شورش کا انتقال ہوا۔ شورش کی مثنوی 'گوہر جوہری' میں قصہ نگاری کا شعور پوری طرح نمایاں ہوا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ میر حسن کی مثنوی 'سحر البیان' ہی کے ذریعہ اس صنف سخن کو مقبولیت عام اور شہرت دوام حاصل ہوئی۔

مثنوی نگاری کے فن کا بہترین نمونہ اس مثنوی کو قرار دیا گیا ہے جس میں قصے کی بھرپور دلچسپی بھی ہے اور زبان و بیان کی سادگی و صفائی کا خوبصورت معیار بھی۔ بے نظیر اور بدر منیر کا یہ قصہ داستانی قصوں کے ماحول، کردار اور واقعات سے گہری مطابقت رکھتا ہے۔ یہ تطابق اتفاقیہ نہیں ہے۔ داستانوں کے پس منظر میں جو معاشرتی سیاسی اور اقتصادی حالات تھے، کم و بیش وہی حالات مثنوی نگاری کے اس دور عروج کے پس منظر میں بھی موجود ہیں۔ نواب شجاع الدولہ، نواب آصف الدولہ سے غازی الدین حیدر اور نصیر الدولہ محمد علی شاہ کی سلطنت اودھ تیزی کے ساتھ زوال آمادہ قوت و اقتدار کی تاریخ بیان کرتی ہے۔ نواب آصف الدولہ کے عہد میں میر حسن کی مثنوی ''سحر البیان'' سامنے آئی اور پنڈت دیا شنکر نسیم، جنھوں نے غازی الدین حیدر کا عیش و طرب سے بھرا ہوا زمانہ دیکھا تھا، نصیر الدولہ محمد علی شاہ کے عہد میں ''گلزار نسیم'' لکھی۔ تاج الملوک اور بکاؤلی کا یہ قصہ بھی داستانی قصوں سے مماثل ہے۔ نسیم کی مثنوی میں معاشرہ نگاری، قصے کے مجموعی ماحول پر جا بجا حاوی ہوگئی ہے۔ اس کے برعکس ''سحر البیان'' میں قصہ نگاری کے شعور کو تقدم حاصل ہے۔ اسی لیے ''سحر البیان'' کی دلچسپیوں اور خوبیوں کا مقابلہ ''گلزار نسیم'' نہیں کر پائی۔ یہی عہد سیاسی اور معاشرتی جہتوں سے انگریزوں کے اثرات کے نفوذ کا عہد ہے۔ سیاسی اور معاشرتی طور پر بتدریج انگریزوں کا تسلط بڑھتا گیا۔ ملکی حکمراں بے دست و پا ہوتے چلے گئے اور مشرقی طرز حیات اور مشرقی تہذیب سے متعلق قدریں آہستہ آہستہ سکڑتی اور سمٹتی چلی گئیں۔ یوں مثنوی نگاری کی روایت آج بھی موجود ہے لیکن اب قطب مشتری ''سحر البیان'' گوہر جوہری، گلزار نسیم جیسی مثنویاں نہ لکھی جا رہی ہیں اور نہ ان کے روایتی رنگ و مزاج سے قاری کی کوئی دلچسپی ہی باقی رہ گئی ہے۔ مثنویوں میں قصہ نگاری کا جو شعور مچلتا اور قاریوں کو متوجہ کرتا تھا اس نے اب قصہ نگاری کی ترقی یافتہ فنی ساخت اختیار کرلی ہے۔

ڈراما:

ہندوستان میں ڈراما نگاری کی روایتیں ہزاروں برس پرانی ہیں۔ سنسکرت ڈرامے، یونانی ڈراموں ہی کی طرح قدیم ترین نوعیت کے حامل ہیں۔ انہوں نے قصہ نگاری کے شعور کو ہندوستان میں خوب پروان چڑھایا۔ پڑوسی اور ہم وطن زبان کی حیثیت سے سنسکرت ڈراموں کے سرمائے سے اردو زبان و ادب کا متاثر ہونا فطری امر تھا لیکن یہ ایک تاریخی اتفاق و صداقت ہے کہ اردو زبان جس وقت اپنی تشکیل کے ابتدائی دور میں محوسفر تھی، سنسکرت ڈراموں کی صالح روایتیں دم توڑ چکی تھیں۔ بھانڈوں اور نقالوں کے ہاتھوں میں پہنچ کر یہ صنف اپنے وزن و وقار کھو چکی تھی۔ ظاہر ہے کہ اردو زبان و ادب کا اپنی تشکیل کے اولین دور میں سنسکرت ڈراموں کی زوال زدہ روایتوں کی طرف متوجہ ہونے کا سوال ہی نہ تھا۔ بقول نورالہی ومحمد عمر صاحبان:

> ''جس فن کو خود برہمنوں نے آسمان پر چڑھایا، انہی کے مقدس ہاتھوں سے اسے ابدی قعر مذلت میں گرنا پڑا۔ برہمنوں کی دیکھا دیکھی بیلا نے بھی ناٹک منڈلیاں بنائیں۔ ان ناٹکوں کے پلاٹ عموماً بے ہودہ اور زبان فحش وبداخلاق تھے۔ نارا سا سانگم، سرنگدر چرتر، دوویدی دستر برن وغیرہ ایسے ہی ناٹک ہیں۔ ایسے بہت سے ڈرامے تھے کہ ایکٹر بہت سکون سے ادا کرتے تھے کیونکہ خود ان کے اخلاق اور شرافت کا جنازہ نکل چکا تھا۔ یہ ایکٹر اسٹیج پر بوسہ بازی کر کے بغل گیر ہوتے اور ہیروئن کو اپنے زانو پر بٹھانے سے نہ شرماتے تھے بلکہ اس سے بھی زبوں تر حرکات بے دریغ کرتے تھے۔ اس طرح ہندی تھیٹر کے ساتھ ایکٹر بھی بدتر حالات میں پہنچ گئے۔'' ۲۵

سنسکرت کی ان زوال آمادہ ڈرامائی روایتوں کی تقلید اس لیے بھی ممکن نہ تھی کہ اردو، فارسی اور عربی سے وابستہ طبقہ تخت اقتدار پر متمکن تھا۔ سنسکرت اور ہندی کے تھیٹر اور ڈرامے چونکہ ذلیل اور پست مذاق لوگوں کے ہاتھوں میں چلے گئے تھے اس لیے خود اس سماج کے

سنجیدہ اور باشعور لوگوں نے ان سے قطع تعلق کر لیا تھا۔ راجوں اور مہاراجوں کی سرپرستی میں اس صنف نے خاصی ترقی حاصل کی۔ طبقہ خواص سے نکل کر سنسکرت ڈراما حلقۂ عوام میں داخل ہوا تو پیشہ ور لوگوں نے اس کے معیار کو شدید نقصان پہنچایا۔ تجارتی نقطۂ نظر سے منتفع ہونے کے لیے عوامی مطالبوں کی تکمیل کو اہمیت دی گئی اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ ڈرامے اور اسٹیج کا معیار پس پشت چلا گیا۔ اس صورت حال کا جائزہ لیتے ہوئے عشرت رحمانی رقم طراز ہیں:

> ''بدھوں کی دیکھا دیکھی ہندو برہموں نے بھی تبلیغی مقاصد کے لیے ہندو اسٹیج اور اپنے دھارمک ناٹک ترتیب و تمثیل کرنا شروع کیے اور کامیابی حاصل کی۔ لیکن کچھ عرصہ کے بعد چند پیشہ ور لوگوں نے تجارتی منڈلیاں بنا کر جگہ جگہ اسٹیج آراستہ کیے اور نئی سستی شہرت کا ذریعہ بننے لگا۔ رفتہ رفتہ اعلیٰ ذات برہموں اور عالم فاضل لوگوں کی جگہ نیچ ذات، آوارہ منش مردوں اور عورتوں نے لے لی...... چنانچہ ڈراما نگاری کا لطیف، اعلیٰ فن فحش نگاری دیا وہ گوئی کا میدان بن گیا اور ہندی اسٹیج ارزل طبقہ کے ہاتھوں کثیف و ذلیل حالت میں دم توڑتا نظر آیا۔'' ۲۶

اردو کے معروف محقق ڈاکٹر عبدالعلیم نامی نے تحقیقی کاوشوں کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ اردو اسٹیج کا آغاز پرتگیزوں کے عہد اقتدار میں ہوا۔ پرتگیزوں نے تبلیغی اغراض و مقاصد کے لیے گوا اور بمبئی وغیرہ علاقوں میں پہلی مرتبہ اردو اسٹیج کا استعمال کیا۔ ان کا خیال ہے کہ:

> ''پرتگیز یورپ سے آئے تھے اور اپنا اسٹیج اپنے ہمراہ لائے تھے۔ وہ تعلیم یافتہ مالدار اور وسیع الدماغ تھے اور اپنے مذہب کے بے حد پرستار تھے۔ تبلیغ پر بے دریغ اور بے حساب روپیہ صرف کرتے تھے۔ پورے جوش اور بے حد خلوص سے تبلیغی تماشے دکھلاتے تھے اس طرح اردو اسٹیج پیدا ہوا۔'' ۲۷

دستیاب ڈراموں میں پہلا اردو ڈراما ''راجہ گوپی چند اور جلندھر'' ہے جو ۲۶ نومبر،

۱۸۵۳ء کو ''بمبئی تھیٹر'' میں کھیلا گیا۔ اس کا مصنف ڈاکٹر بھاؤ واجی لاڈ تھا۔ کم و بیش اسی زمانے میں شمالی ہندوستان میں بھی ڈرامے کی خام شکل سامنے آئی۔ قیصر باغ لکھنو میں واجد علی شاہ کی مثنوی کو ڈرامائی رنگ میں پیش کیا گیا لیکن شمالی ہندوستان میں ڈرامے کی مقبولیت دراصل امانت کے ''اندر سبھا'' کے ذریعہ بڑھی اور عام ہوئی۔ ''اندر سبھا'' کی تصنیف و اشاعت کا پہلا سال بھی ۱۸۵۳ء ہی ہے۔ اردو کے ان اولین ڈرامائی نمونوں پر تبصرہ کرتے ہوئے احتشام حسین نے اظہار خیال کیا ہے کہ:

> ''واجد علی شاہی ہنس ہو یا امانت اور مداری کی ''اندر سبھا'' ان میں زندگی کی بڑی سطحی کشمکش بڑے سطحی انداز میں پیش کی ہوئی ملتی ہے۔ درحقیقت یہ رقص اور موسیقی ہی کی توسیع کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان میں ڈرامائی عنصر اگر مفقود نہیں تو بہت کم تھے۔'' ۲۸

یہیں سے اردو ڈرامائی میلان فروغ پانے لگا۔ شروع کے ڈرامے یا تو مذہبی اور اصلاحی تھے یا بالکل تفریحی۔ انیسویں صدی کے نصف آخر تک پہنچتے پہنچتے ڈرامے کا فن بہت حد تک تفریحی مقصد کے تابع ہو کر رہ گیا۔ قصے پر موسیقی حاوی ہوا کرتی تھی اور ناچ گانوں کی پیشکش ہی کو دراصل ڈراما تصور کیا جاتا تھا۔ ڈرامائی قصوں کو زندگی کا شعور حاصل نہ تھا۔ متعدد ڈرامائی کمپنیاں قائم تھیں۔ ان کمپنیوں کی دو قسم تھی۔ ایک تو وہ کمپنیاں تھیں جنھوں نے راجوں مہاراجوں کی سرپرستی حاصل کی تھی۔ ان کا کام تقریبات مسرت کے موقعوں پر مہمانوں کی تفریح کا سامان فراہم کرنا تھا۔ دوسری قسم ان کمپنیوں کی تھی جو عام لوگوں کے ہاتھوں میں تھیں۔ یہ عوامی کمپنیاں تجارتی مقاصد کے لیے اسٹیج کو استعمال کرتی تھیں۔ وقار عظیم اس عہد کے ڈراموں کے میلان کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ان میں قصوں کے علاوہ ناچ گانوں کو زیادہ اہمیت دی جاتی ہے۔ کرداروں کا مکالمہ بھی نثر کے بجائے نظم میں ہے۔ کردار جو غزلیں اور گانے گاتے ہیں ان میں خیال کی وقعت، نزاکت یا شوخی کو اتنا اہم نہیں سمجھا جاتا جتنا ان کی معنوں اور تالوں کو۔ جن کمپنیوں کے لیے یہ ڈرامے لکھے جاتے ہیں وہ لوگوں کی دعوت پر یا اپنی خوشی سے خالص تجارتی اور

کاروباری نقطہ نظر سے شہر در شہر دورے کرتی ہیں۔ ان میں سے بہت سی
کمپنیوں کو ریاستوں کے نوابوں، راجاؤں اور رئیسوں کی سرپرستی حاصل
ہے۔ شادی بیاہ اور دوسری خوشی کی تقریبوں میں بھی کمپنیوں کو دعوت دے
کر ان کے ڈرامے مہمانوں اور شہر والوں کو دکھائے جاتے ہیں۔"۲۹

ان تمام تفصیلات سے اس نتیجہ پر پہنچنا بہت ہی سہل ہے کہ ان ڈراموں میں نہ قصہ نگاری کا عنصر خوش اسلوبی سے برتا جاتا تھا اور نہ فن ڈراما کا شعور ہی پختہ و بالیدہ تھا۔ اردو میں ڈرامے کی صنف کو امتیازی طور پر اہمیت بخشنے والوں میں آغا حشر کاشمیری کا نام غیر فانی ہے۔ جن کا تعلق ڈرامے کی ارتقائی تاریخ کے اس عہد سے ہے جس میں قصے کی ایک دوسری صنف ناول قبولیت عام حاصل کر چکی تھی۔ اور افسانے کا بھی آغاز ہو چکا تھا۔ چنانچہ ڈرامائی قصوں کی مذکورہ قدیم روایتوں کے باوجود ناول یا افسانہ کے مقابلے میں فن قصہ نگاری کے اعتبار سے کوئی تفوق حاصل نہیں ہے۔ اردو ڈراما جس عہد میں آغا حشر کے رومانی مزاج و اسلوب سے لطف اٹھا رہا تھا، قصے کی دوسری صنفیں یعنی ناول یا افسانہ زندگی کے تجربوں اور معاشرے کی صداقتوں سے جلا پا رہے تھے۔

ان تمام بحث و نظر سے یہ بہر حال منتج ہے کہ اردو شعر و ادب میں قصہ نگاری کا رجحان دور آغاز ہی سے نمایاں رہا ہے۔ مثنوی، داستان اور ڈرامے کی خام ہیئت میں قصہ کہنے اور سننے کے شوق کا مظاہرہ شروع ہی سے ہوتا رہا ہے۔ انفرادی اور اجتماعی زندگی سیاسی اور اقتصادی اور اخلاقی تبدیلیوں سے آشنا ہونے لگی۔ تو ان تبدیلیوں کے واضح اثرات شعر و ادب پر بھی مرتسم ہوئے۔ قصہ نگاری کا شعور تبدریج خیال و خواب اور سحر و طلسم کے ماحول سے باہر نکلنے لگا۔ اردو قصوں کے گرد مفروضات تخیلات کا جو پُر فریب حصار تھا ٹوٹنے لگا، دنیائے حقائق کی تلخیاں اور شیرینیاں حسرتیں اور محرومیاں امیدیں اور ناکامیاں قصے کے مزاج میں جذب ہونے لگیں اور قصے کے پیرایہ سے ابلنے لگیں۔ انسانی زندگی کی وہ سچائیاں قصے کی مختلف ہیئتوں کے ذریعہ سامنے آنے لگیں جن کے اندر تجربوں کی روشنی تھی، یہ روشنی کہیں مدھم تھی کہیں تیز اور کہیں سکون بخش تھی، کہیں اضطراب انگیز۔ ہمارے قصہ نگاروں نے زندگی کے بدلتے ہوئے حالات اور عصری تغیرات کو شعوری بیداری اور فنی ہوشیاری کے ساتھ قصے کے

بتازہ تر سانچوں میں ڈھالنا شروع کیا اور اس طرح قصہ کہنے اور سننے کے جبلی ذوق کی تسکین و طمانیت کی نئی نئی راہیں نکلتی چلی گئیں۔ یہ ممکن ہی نہ تھا کہ زندگی تو اپنے معاشرتی اور تہذیبی سانچے بدلتی چلی جائے، ہر لمحہ نئے تغیرات کی آمد کا پیش خیمہ بنتا چلا جائے، اقتصادی اور اخلاقی نظام بگڑتے اور بنتے چلے جائیں اور قصہ نگاری کا شعور اپنی جگہ منجمد رہے۔ چونکہ یہ شعور اپنے مظاہرے کے لیے ادبی وسیلہ اختیار کرتا رہا ہے اور ادبی وسیلے زندگی کی سرگرمیوں کے تابع رہے ہیں۔ اس لئے فطری اور لازمی طور پر قصہ نگاری کے فنی شعور نے ہر دور میں نئی تبدیلیوں سے خود کو ہم آہنگ کیا ہے۔ اور خوش اسلوبی سے ارتقا کی منزلوں کو طے کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔

دوسرا باب

اردو میں قصہ نگاری کا ارتقا

ناول:

اردو ناول کے نقوش اولین کی صورت میں ڈپٹی نذیر احمد کے قصے معروف ہیں۔ نذیر احمد کے یہ قصے مکمل ناول نہ بھی ہوں تو اس صنف کی خام ہیئت انہیں ضرور حاصل ہے۔ ۱۸۵۷ء کی ناکام جنگ آزادی کے شدائد کو انہوں نے اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا اور اس کے نتائج کو بھگتا تھا۔ یہ صحیح ہے کہ اس ناکام جنگ آزادی کے بعد ہندوستان پر سیاسی جیت سے انگریزوں کا تسلط اور جم گیا۔ اور ان کا اقتدار اور مضبوط ہو گیا۔ لیکن ہندوستانی معاشرے پر اس کا ایک اہم ردعمل یہ ہوا کہ لوگ غفلتوں سے بیدار ہونے لگے اور جمود و تعطل کا ماحول ٹوٹنے لگا۔ سماجی گمراہیوں اور بدعنوانیوں کے خلاف میلان نمایاں ہوا اور اصلاحی شعور سرگرم عمل ہوا۔ عام طور پر محسوس کیا جانے لگا کہ زندگی کی حقیقتوں سے غفلت کا یہی عالم رہا تو مستقبل بھی مایوسیوں اور محرومیوں سے نجات نہ پا سکے گا۔ انگریزوں کی بالادستی اور زندگی کے تمام رخوں پر ان کے بڑھتے ہوئے اثرات حیرت انگیز اور سبق آموز ثابت ہوئے۔ چنانچہ دردمند، باشعور اور اہل فکر حضرات نے ہندوستانی معاشرے کی اصلاح کی جدوجہد کا آغاز کر دیا۔ واہموں اور مفروضوں کے ماحول سے نکالنے اور بے عملی، پست ہمتی اور مغلوبیت کے حصار سے نجات دلانے کی مہموں نے ہندوستانی عوام کو زندگی کا نیا نقشہ عمل فراہم کیا۔ چنانچہ فطری طور پر رومانیت پسندی کی جگہ آہستہ آہستہ حقیقت پسندی لینے لگی۔ ''ناول کیا ہے'' کے مصنفین ڈاکٹر احسن فاروقی اور ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی کے لفظوں میں:

> ''غدر ۱۸۵۷ء نے ہر صاحب دماغ پر واضح کر دیا کہ ہماری سب سے بڑی کمزوری ہماری زندگی سے دوری ہے۔ انگریزوں کی کامیابی کا راز یہی

ہے کہ وہ خیالی دنیا میں نہیں بستے۔ یہی دنیا ان کے لیے عقبیٰ بھی ہے۔ اس واقعیت کا شدید احساس ہوتے ہی زندگی کے ہر شعبے میں مصلحوں نے اپنا اپنا کام شروع کر دیا۔''۳۰

مسلم معاشرے اور اردو شعر و ادب کی دنیا کو اصلاح کا پیغام سرسید نے دیا اور ان کے رفقائے کار نے اس اصلاحی مہم کو تیز اور عام کیا۔ ان کے رفقائے کار اور ہم خیالوں میں مولوی نذیر احمد کی شخصیت بھی نمایاں ہے۔ نذیر احمد نے نئے ڈھنگ سے قصے لکھ کر گھریلو معاشرے کی اصلاح کا کام بھی انجام دیا اور سرسید کی اصلاحی تحریک کو مضبوط بنیاد بھی بخشی۔ اردو کے قصوں نے پہلی مرتبہ فوق الفطری عناصر سے نجات پائی۔ پہلی مرتبہ معاشرے میں زندگی گزارنے والے، حالات کے سرد و گرم کا مقابلہ کرنے والے جیتے جاگتے انسان نذیر احمد کے قصوں کے ذریعہ سامنے آئے۔ ان قصوں میں خواب و خیال کی وادیوں کی جگہ پہلی مرتبہ محلوں کی گلیوں نے لی۔ توہمات و تجربات نے فوقیت پائی اور مفروضات پر واقعات حاوی ہوئے۔ نذیر احمد کے قصوں کے ذریعہ انسانی سماج کے حالات کا انعکاس ہوا۔ داستانی رنگ، مزاج پر یہ پہلی کاری اور موثر ضرب پڑی تھی۔ نذیر احمد کے ان قصوں میں رومانیت کے برعکس واقعیت کی فراوانی ہے۔ البتہ یہ واقعیت ناصحانہ رنگ میں ڈوبی ہوئی ہے۔ ان کی نصیحتیں خشک اور بے کیف تو ہیں لیکن ان کی اہمیت اور افادیت سے انکار ممکن نہیں کیونکہ یوں بھی اخلاقیات کے معاملوں کو ناول سے بالکل الگ تصور کرنا بے محل ہے۔

''اکثر لوگوں کا خیال ہے کہ ناول کو درس اخلاق سے سروکار نہ ہونا چاہئے۔ یہ کوئی ضروری بات نہیں ہے۔ قریب قریب ہر بڑے ناول نگار نے اپنے ناولوں کو درس اخلاق کا ذریعہ ٹھہرایا۔ انگریزی کا سب سے بڑا پہلا ناول رچارڈسن کا ''پامیلہ'' بالکل اخلاقی رنگ میں ڈوبا ہوا ہے اور یورپ کے بہترین ناول نگار تالستائے کے تمام ناولیں درس اخلاق ہی کے غرض سے لکھے گئے تھے۔''۳۱

چونکہ ڈپٹی نذیر احمد کے قصے ناول کے اولین دور سے متعلق ہیں بلکہ صنف ناول کے اولین غزلوں کی حیثیت رکھتے ہیں اس لئے ناول کے تمام عناصر کی جستجو یہاں سعی لا حاصل ہوگی۔ بعض ناقدین نے بالخصوص ڈاکٹر احسن فاروقی نے نذیر احمد کے ان قصوں کو ''تمثیلی

قصوں" کے خانے میں رکھا ہے۔۳۲؎ حالانکہ ان کے واقعیت پسندانہ پہلوؤں کے معترف وہ بھی ہیں،۳۳؎ قصوں کی زبان، طرز ادا اور طرز کی سادگی، سلاست، شگفتگی، برجستگی اور ایجاز کے وہ بھی قائل ہیں۔ اردو ناول نگاری کی تاریخ کے ابتدائی بانی کاروں میں نذیر احمد کی تخلیقی بصیرت کی امتیازی نوعیت کو وہ بھی تسلیم کرتے ہیں۔انہیں اس کا بھی احساس ہے کہ نذیر احمد کے ان قصوں میں دہلی مرحوم کی دلکش ترجمانی موجود ہے۔ پھر بھی لکھتے ہیں— "وہ بالکل ناول نگار نہ تھے اور مکمل تمثیل نگار تھے۔"۳۴؎ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ڈاکٹر احسن فاروقی خود مبہم نقطۂ نظر رکھتے ہیں یعنی نذیر احمد کے ناولوں کے سلسلہ میں ان کی رائے صاف ستھری اور قطعی نہیں ہے۔ پروفیسر وقار عظیم کے الفاظ میں:

> "نذیر احمد اردو کے پہلے قصہ نویس ہیں جنہوں نے ایک خاص معاشرے کی سیاسی، معاشرتی، معاشی اور اخلاقی زندگی کا غور سے مطالعہ کر کے اس زندگی کے ساتھ گہری جذباتی وابستگی پیدا کر کے اس کی اصلاح کا بیڑا اٹھایا اور اس اہم کام کے لیے قصے (یا کہانی) کا استعمال کیا۔ اس طرح قصے کو ایک ایسا مقام اور مرتبہ حاصل ہوا جس سے وہ اب تک محروم تھا۔ قصہ اب محض دلچسپی یا وقت گذاری کا شغل ہونے کے بجائے معاشرتی زندگی کے مسائل کی مصوری اور اصلاح کا ذریعہ بن گیا۔ گویا سنجیدہ قصہ نویسی کی طرف یہ پہلا قدم تھا۔"۳۵؎

یہی سنجیدہ قصہ نویسی، ناول نگاری کے میلان کی تمہید تھی۔ نذیر احمد کے ناولوں میں نئی کمزوریاں ضرور ہیں اور ان کمزوریوں کا ہونا بھی فطری تھا کیوں کہ ان کے سامنے داستانوں کے نمونے تو تھے، ناول کا کوئی نمونہ موجود نہ تھا۔ موضوع اور طرز ادا کی جہتوں سے قصہ نگاری کے ترقی یافتہ شعور کا جو مظاہرہ نذیر احمد کے قصوں میں ہوا ہے، وہی ان قصوں کو ناول قرار دینے کے لئے کافی ہے۔

نذیر احمد کا پہلا ناول "مراۃ العروس" ہے جو ۱۸۶۹ء میں لکھا گیا۔ اس کی اشاعت اور مقبولیت کے زیر اثر انہوں نے اس نوعیت کے دوسرے قصے لکھنے کا ارادہ کیا۔ چنانچہ مختلف وقتوں میں "بنات النعش"، "توبۃ النصوح"، "فسانۂ مبتلا"، "ابن الوقت"، "مراۃ العروس"

اور ''رویائے صادقہ'' شائع ہوئے۔ ان تمام ناولوں میں انہوں نے انیسویں صدی کی سماجی زندگی کی ٹھوس حقیقتوں سے متعلق مسائل کو موضوع بنایا۔ انسانی زندگی کی گمراہیوں کی اصلاح کی انہیں فکر تھی۔ فرد اور سماج کے رابطوں میں جو بلندی اور پستی موجود تھی اس کا گہرا شعور رکھتے تھے اور معاشرے کی گھریلو زندگی کو آسودہ حال اور مطمئن دیکھنے کے آرزومند تھے۔ اس آرزومندی کی وجہ سے ان کے ناولوں میں اخلاق اور نصیحت کا عنصر بہت ہی کھل کر سامنے آیا ہے اس طرح کہ بعض اوقات ان کی عریاں اخلاق نگاری گراں گذرنے لگتی ہے۔ ان کے نظریات وخیالات کا خلوص اور ان کی صداقت پسندی ان کے اس عیب پر بہرحال حاوی ہے۔ ڈاکٹر یوسف سرمست کے لفظوں میں:

> ''ان کے یہاں بعض وقت واعظ ونصیحت کا پہلو زیادہ ابھر آیا ہے۔ لیکن ان کا خلوص اور صداقت ان کی اس کمزوری پر بڑی حد تک غالب آجاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے زمانہ میں بے حد مقبول ہوئے اور آج بھی ان کے ناولوں میں دلچسپی کا بڑا سامان موجود ہے۔ گو ان لوگوں کو جو ناول کو صرف حسن وعشق کی داستان سرائی سمجھتے ہیں، مایوسی ہوتی ہے لیکن یہ بھی ان کے فنکارانہ خلوص کی صداقت کا نتیجہ ہے کہ انہوں نے کبھی غیر ضروری طور پر حسن وعشق کی باتیں بیان نہیں کیں۔ کیونکہ نذیر احمد کی پرورش جس ماحول میں ہوئی ان کی اپنی زندگی جس طرز ادا اور جس انداز پر گذری اور پھر ان کے اپنے خیالات اور نظریات جو ایک مخصوص نوعیت رکھتے تھے، یہ تمام باتیں حسن وعشق کی نزاکتوں کو بیان کرنے میں مانع رہیں۔'' [۳۶]

وعظ ونصیحت کے عنصر کا پایا جانا فطری ہے کیوں کہ یہی نہیں کہ نذیر احمد ایک اصلاحی دور سے وابستہ تھے، ایک ہمہ گیر اصلاحی تحریک کے بانیوں اور سرکردہ سربراہوں میں تھے۔ معاشرے کی اصلاح ان کے پیش نظر تھی چنانچہ لازمی طور پر ان کی نگاہوں نے معاشرے کے مختلف پہلوؤں کا محاسبہ کیا۔ معاشرتی گمراہیوں، قومی زبوں حالیوں اور اخلاقی کمزوریوں کو دور کرنے کے لئے سمجھنے سمجھانے کے انداز میں انہوں نے قصے کا پیرایہ بیان منتخب کیا اور ایسے کرداروں کی تخلیق کی جن کے چہرے مانوس اور جانے پہچانے تھے۔ بالعموم اصلاحی جذبہ ایک

مقرر مقصد اور معلوم نقطہ نظر کے تابع ہوتا ہے۔ نذیر احمد کے مذکورہ ناول بھی مخصوص مقصدیت کے تابع ہیں۔ ۱۸۵۷ء کے بعد اب معاشرتی زندگی انقلاب انگیز تبدیلیوں سے اس طرح آشنا ہوئی کہ تلخیوں کے باوجود حقائق سے فرار اب ممکن نہ تھا۔ نذیر احمد نے عصری حالات کا مشاہدہ وتجربہ دردمندانہ شعور سے کیا ہے۔ خاص طور پر مسلم معاشرے کے متوسط طبقے کی زندگی کے معاملات ومسائل سے اپنے ناولوں کے موضوعات انہوں نے اخذ کئے اور اس کی بھرپور عکاسی کی۔ ڈاکٹر قمر رئیس نذیر احمد کے فنی شعور کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''مولانا نذیر احمد کے ناولوں میں ان کے بیشتر کردار مسلمانوں کے اس متوسط طبقے سے تعلق رکھتے ہیں جو غدر کے ہنگامے میں اپنا وقار اپنی شان و شوکت اور آمدنی کے بیشتر وسائل کھو کر بھی شائستگی، شرافت اور عزت نفس جیسی قدروں کو سینے سے لگائے ہوئے تھا اور کسی قیمت پر ان سے جدا ہونے کے لیے تیار نہیں تھا۔ مذہبی معتقدات کو اس کی زندگی میں بڑی اہمیت حاصل تھی۔ اس کی گھریلو زندگی اور معاشرت ابھی تک فرسودہ قالب میں سانس لے رہی تھی لیکن اس کے ساتھ ہی ساتھ نئی نسل کے نوجوان جو مغربی علوم وتہذیب سے متاثر تھے اور بدلتے ہوئے سماجی و سیاسی حالات میں اپنے آپ کو ڈھالنے کی کوشش کر رہے تھے اور قدیم اخلاقی روایات اور طرز معاشرت سے بے اطمینانی کا اظہار کر رہے تھے۔'' ۳۷

گویا اس عہد کی نئی نسل قدیم روش کو ترک کر دینے کا پختہ عزم رکھتی تھی لیکن ظاہر ہے کہ روایات سے انحراف کا عمل اتنا سہل بھی نہ تھا۔ زندگی کی حقیقتوں کو تو محسوس کیا جانے لگا تھا لیکن زندہ رہنے کے پرانے اسالیب کو چھوڑنے کی راہ میں نفسیاتی حجابات مانع تھے۔ اصلاحی تحریک کے ذریعہ دراصل انہیں حجابات کو ختم کرنے کی کاوشیں کی گئیں۔ ''تعلیم نسواں، کفائت شعاری، نظم وتوازن، غیر تعیشانہ شرعی زندگی اور تعلیم وتجارت ۳۸'' پر نذیر احمد کے ناولوں میں خاص طور پر زور دیا گیا ہے تو ان کی وجہ بھی یہی ہے کہ فرسودہ روایات سے ترک تعلق کے لئے راہ ہموار کی جائے۔ عورتوں کی جہالت، فضول خرچی، غیر منظم، بے ضابطہ، توہم

اور تعیش پسندانہ زندگی سے متعلق گمراہیوں کو ختم کرنا آسان کام نہ تھا۔ قومی معاشرے کے وزن و وقار کو اونچا اٹھانے اور معیار زندگی کو بلند کرنے کے لیے انہیں ختم کرنا بہر حال ضروری تھا۔ کیونکہ خوش حالی، فارغ البالی اور اطمینان و آسودگی کے گمشدہ سرمائے کو دوبارہ حاصل کرنے کا راستہ یہی تھا۔ لوگ محسوس کرنے لگے تھے کہ اقتصادی سہولیات صرف انہیں میسر تھی جو عملی طور پر جدوجہد کے لیے تیار ہو گئے تھے۔ عزت رفتہ اور عظمت گذشتہ کی بازیافت کے لیے واحد راستہ یہی رہ گیا تھا کہ حرکت و عمل سے بھرپور زندگی کا خیر مقدم کیا جائے۔ ان عصری تقاضوں نے ذہن و مزاج میں تغیرات کی جو لہریں پیدا کی تھیں، نذیر احمد کے ناولوں میں ان کی عکاسی ہوئی ہے۔ ''مراۃ العروس'' میں انہوں نے گھریلو زندگی کا صالح نقطہ نظر پیش کیا ہے۔ تو ''مراۃ العروس'' میں انہوں نے ایک بیوہ کی زندگی کی مرقع کشی جذباتی اور نفسیاتی کوائف کے پس منظر میں کی۔ ''فسانۂ مبتلا'' میں ان کی نفسیاتی حقیقت پسندی زیادہ نکھر کر سامنے آئی۔ مبتلا ایک خاص ماحول سے کس طرح متاثر ہوتا ہے اور دو بیویوں کا شوہر بھی بن جانے کے بعد اسے کن کن جذباتی اور نفسیاتی آزمائشات سے گذرنا پڑتا ہے اس کی ترجمانی نذیر احمد نے نہایت خوش اسلوبی سے کیا ہے۔ ان کے تمام ناولوں میں ''ابن الوقت'' کو خاص اہمیت حاصل ہے جسے انہوں نے ۱۸۸۸ء میں مکمل کیا۔ اس کا امتیازی وصف یہ ہے کہ اس ناول میں انہوں نے گھر سے باہر کی زندگی کے نقوش کو واضح کیا ہے:

> ''ابن الوقت ان حالات کی مکمل تصویر ہے جو دوران ملازمت میں ان کے سامنے آئے ہوں گے۔ غدر کا حال نہایت ہی واقعاتی ہے اور مولانا نے جو کچھ بھی بیان کیا ہے وہ اس ہنگامے کے مکمل نہیں تو گہرے نقوش ضرور سامنے لاتا ہے۔ انگریزوں کی ذہنیتیں اور ہندوستانیوں کی طرف مختلف نظریات بھی اچھی طرح واضح ہو جاتے ہیں۔ حکام سے ملاقات کے پہلو بھی سامنے آتے ہیں۔ انتظامی افسروں کے کام اور دیگر مصروفیتیں، تفریحات وغیرہ بھی واضح طور پر بیان ہوئی ہیں۔''[۳۹]

نذیر احمد نے اس ناول میں مشرقی روایات اور تہذیب کے ویران ہوتے ہوئے خامیوں کو سنبھالے رکھنے کی کاوش کی ہے۔ انہوں نے مغربی معاشرت کی اندھی پیروی کو وسیلہ

نجات سمجھنے سے انکار کیا ہے۔ ان کا یہ نقطہ نظر، ابن الوقت کے ذریعہ سامنے آتا ہے جو آخر کار یہ محسوس کرتا ہے کہ تقلید مغرب، ہندوستانیوں کی نجات کے لیے کافی نہیں ہے۔ نذیر احمد نے مشرق کے سیاسی نظام کے انتشار و ابتلا، مغربی حکمرانوں کے تسلط اور ہندوستانی عوام کی ذہنی اور سماجی کسمپرسی، بے چارگی اور کشمکش کی ترجمانی کے دوران اقتصادی حالات کو بھی پیش نظر رکھا ہے:

> ''اس ناول (ابن الوقت) کی سب سے بڑی خصوصیت یہی ہے کہ انہوں نے مختلف مسائل کو جن میں انگریزی اقتدار، معاشی حالات، مغربی تمدن کی تقلید، انگریزی حکومت کے روشن پہلو شامل ہیں، بڑی ہی عمدگی سے بیان کر دیا ہے۔ نذیر احمد کے ناول میں ان سب مسائل کے بیان کرنے اوران پر بحث کرنے سے ایسا ظاہر ہوتا ہے کہ نذیر احمد ناول کے فن کی لچک اور وسعت کا خواہ غیر شعوری طور پر ہی سہی ایک احساس ضرور رکھتے تھے اس لئے اس ناول میں پلاٹ، کہانی، منظر نگاری کی طرف کوئی توجہ نہیں کی ہے۔''[۱۴]

کرداروں کی مثالیت، اسلوب کی نصیحت پسندی اور موضوع کی محدودیت کے باوجود نذیر احمد کے یہ قصے ناول کے اولین نمونوں کا مرتبہ رکھتے ہیں۔ دراصل قصہ نگاری کے شعور نے واقعیت پسندی اور اصلیت پسندی کی راہ یہیں سے اختیار کی۔ غیر فطری کرداروں اور خالص تخیلی اور فرضی ماحول سے قصے کی گلو خلاصی یہیں سے ہوئی۔ نذیر احمد نے روزمرہ کے واقعات اور معاملات و مسائل کو خوش اسلوبی اور کامیابی کے ساتھ قصوں کا موضوع بنایا۔ اس طرح قصہ نگاری کا فنی شعور، موضوع، تکنیک اور اسلوب کے نئے آفاق کی جستجو کی طرف متوجہ ہوا۔

ناول نگاری کی ارتقائی تاریخ کے مطالعہ و تجزیہ کے دوران دوسری اہم شخصیت پنڈت رتن ناتھ سرشار کی نظر آتی ہے جن کی تین تصنیفوں کا تذکرہ عام طور پر کیا جاتا ہے۔ ''فسانہ آزاد''، ''سیر کوہسار'' اور ''جام سرشار''۔ ''بی کہاں''، ''کرم دھم''، ''طوفان بے تمیزی''، ''چنچل نار''، ''کامنی'' اور کچھ دوسرے قصے بھی انہوں نے لکھے لیکن سرشار کی شہرت و

مقبولیت کا اصل سبب ''فسانہ آزاد'' ثابت ہوا جسے وہ خود بھی اپنی شاہکار تصنیف تصور کرتے تھے اور اردو کے دوسرے تمام قصوں پر امتیاز دیتے تھے۔ بقول ڈاکٹر احسن فاروقی، سرشار اردو کے پہلے افسانہ نگار ہیں جنہیں ناول نگار ہونے کا دعویٰ ہے۔ ''فسانہ آزاد'' کو سرشار نے ناول قرار دیتے ہوئے اس کی جلد چہارم کے دیباچہ میں تحریر کیا ہے:

> ''اس ناول میں جدت یہ ہے کہ اردو کے اور افسانوں کی طرح ایشیائی خیالات سے مبرّیٰ ہے۔ گو مرزا رجب علی بیگ سرور، یادگار زمانہ اور سخنور رنگین ترانہ استاد مسلم الثبوت تھے، گو اس خدائے سخن کا نام سن کر اچھے اچھے زبان داں، متعصبوں کا ذکر نہیں اپنے کان پکڑتے ہیں مگر تحفہ محقرہ ''فسانہ آزاد'' انگریزی ناولوں کے ڈھنگ پر لکھا گیا ہے جس میں کوئی امر حسب لیاقت یا حسب عقل محال نہیں۔ اردو افسانوں سے اس کا رنگ نہیں ملتا۔'' [۱۲]

ایشیائی خیالات ان کے نزدیک داستانوں میں پائے جانے والے تصورات و خیالات ہیں۔ انہوں نے اس کا لحاظ رکھا ہے کہ ''فسانہ آزاد'' میں کوئی بات ''حسب لیاقت'' اور ''حسب عقل'' محال نہ آنے پائے۔ یعنی انہوں نے حقیقت پسندی کو مقصداً اپنا شعار بنایا۔ ''فسانہ آزاد'' لکھنے کے دوران انہوں نے یہ احتیاط برتی کہ کوئی بات یا واقعہ خلاف عقل نہ پیش ہو۔ چنانچہ انفرادی اور اجتماعی زندگی کی عملی سرگرمیاں اور معاشرتی لہروں کو انہوں نے نہایت تفصیل کے ساتھ ''فسانہ آزاد'' کے ڈھائی ہزار صفحات پر بکھیر دیا۔ ان کے سامنے متقدمین کے لکھے ہوئے اور حقائق تو تھے ہی، بعض انگریزی ناولوں کا مطالعہ بھی انہوں نے کیا تھا۔ اسی لیے ان کے یہاں قصہ نگاری کے شعور نے بڑی ہمہ گیری اور وسعت اختیار کی۔ علی عباس حسینی ان کے وسعت مطالعہ اور فنکارانہ شعور کے تنوع کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''سرشار نے جس طرح رچرڈسن، فیلڈنگ، رسمولٹ استرن، اسکاٹ ریکنس اور تھیکرے کے ناول بغور پڑھے تھے اسی طرح انہوں نے ڈان کوئنگ زاٹ (کوئی زا) الف لیلیٰ، انوار سہیلی، رامائن، مہابھارت، قصہ نل و دمن، بیتال پچیسی، گل بکاؤلی، داستان امیر حمزہ، مراۃ العروس اور بنات النعش کا بھی گہرا مطالعہ کیا تھا۔ یعنی انہوں نے وہ ساری کتابیں

دیکھی تھیں جو اس وقت تک انگریزی، فارسی اور اردو میں قصوں یا ناولوں کی صورت اختیار کر چکی تھیں۔ ان کے ناولوں پر ڈان کوئک زاٹ (کوئی زا) کا اثر بھی نمایاں ہے اور یک دک پیرس کا بھی ...... سرشار کی اس وسیع النظری ہی کا یہ نتیجہ ہے کہ وہ اردو کے سب سے پہلے باقاعدہ ناول نگار تسلیم کئے جاتے ہیں۔''[۳۲]

''فسانہ آزاد'' کی سب سے بڑی کمزوری اس کی بے جا طوالت ہے۔ واقعات کے جنگل اور کرداروں کی بھیڑ میں ربط و ہم آہنگی کا عنصر برائے نام ہی نظر آتا ہے۔ لیکن لکھنؤ کی زوال پذیر جاگیردارانہ معاشرت کی عکاسی میں سرشار نے اپنے کمال فن کا مظاہرہ کیا ہے۔ سرشار کی بے پناہ مصورانہ صلاحیت ان کی قوت مشاہدہ کی وسعت اور تجربات کی رنگارنگ فراوانی نے ''فسانہ آزاد'' کو ایک ایسا تصویر خانہ بنا دیا ہے جس میں اس وقت کی معاشرتی زندگی کے تمام نشیب و فراز بے کم و کاست منعکس ہو گئے ہیں۔ کرداروں کی فطری نشو و نما اور واقعات کی ہم آہنگی ''فسانہ آزاد'' کو ایک غیر فانی تخلیق بنا سکتی تھی۔ پلاٹ کی تنظیم کی طرف بھی توجہ مبذول نہیں رہی ہے۔ ان کمزوریوں کا ایک بڑا سبب یہ ہے کہ سرشار نے ''فسانہ آزاد'' کو ''اودھ اخبار'' کے لیے قسطوں میں قلم بند کیا۔ مقصد یہ تھا کہ معاشرے کے مختلف پہلوؤں کی تصویریں قارئین کے سامنے پیش کی جائیں۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں ناول کی تمام فنی خوبیوں کا پایا جانا ممکن نہیں۔ طوالت بھی اسی وجہ سے ہے۔ کرداروں میں یک رخا پن بھی اسی وجہ سے ہے اور آغاز و انجام کے اہتمام اور ان کے مضبوط تعلق میں کمی کا سبب بھی یہی ہے۔ شروع کے چار سو صفحات میں مختلف مواقع آتے ہیں اور ہر موقعہ پر افراد کا ایک ہجوم متحرک دکھائی دیتا ہے۔ مصنف کا مقصد تحریر غیر واضح اور مبہم سا لگتا ہے۔ مختلف چہرے ہیں اور رنگا رنگ تصویریں۔ لیکن نہ ان تصویروں میں کوئی رشتہ ہے اور نہ کرداروں میں کوئی تعلق۔ معاشرتی مرقعوں میں حقیقت شعارانہ توانائی تو ہے مگر جذب و کشش کا عنصر بالکل ماند ہے۔ ڈاکٹر قمر رئیس نے ''فسانہ آزاد'' کا فنی تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

''فسانہ آزاد'' ان کا (سرشار کا) سب سے کامیاب اور نمائندہ افسانہ ہے، اس کا موضوع لکھنؤ میں جاگیردارانہ، تمدن کی زوال پذیر معاشرت

اور اس کے انحطاطی مشاغل کی ہماہمی ہے۔ اس محدود زندگی کی مصوری
میں سرشار نے جو وسعت پیدا کی ہے وہ ان کے مشاہدے کی گہرائی اور
تخئیلی قوت کے ساتھ ساتھ اظہار و بیان کے وسائل پر قدرت کا بھی
ثبوت ہے۔ لیکن اس منظرکشی اور اس مصوری میں جو زندگی کے ہر پہلو کا
احاطہ کرتی ہے۔ کوئی خاص نظم و ضبط نہیں کوئی ایسا رشتہ اتحاد اور داخلی یا
خارجی ربط نہیں جو قصہ کی حیثیت سے دلچسپ اور بامعنی بناتا ہے اور ناول
کے فن کی اساس ہوتا ہے۔''۴۳

داخلی اور خارجی ربط کی کمی اور پلاٹ کی بے قاعدگی نے ''فسانہ آزاد'' کو نقصان بھی پہنچایا ہے اور فائدہ بھی۔ ہیئتی اور تکنیکی طور پر مضبوط نہ ہونے کے نقصان کی تلافی اس طرح ہوئی کہ ''فسانہ آزاد'' میں سرشار نے عصری زندگی کی سیکڑوں دلکش ہنستی بولتی اور جیتی جاگتی تصویریں پیش کر دیں۔ اور بقول احتشام حسین ''خوجی'' جیسے غیر فانی کردار کی تخلیق ہو سکی۔

''اگر کوئی باقاعدہ پلاٹ ہوتا، کوئی بنیادی خیال ہوتا تو خوجی وہ نہ ہوتا جو
آج ہمیں ملا ہے۔ وہ اس بے ترتیبی اور عدم تسلسل کا نتیجہ ہے۔''۴۴

''فسانہ آزاد'' کے پلاٹ میں یقیناً ہنر مندانہ کاوش نہیں ملتی یعنی سرشار نے پلاٹ کی تشکیل کا کوئی خاص اہتمام نہیں کیا ہے اور نہ واقعات کے بڑھانے گھٹانے کے سلسلے میں کسی شعوری احتیاط کو مدنظر رکھا ہے۔ انہوں نے معاشرتی سرگرمیوں کے سہارے کہانی بیان کی ہے، اس انسان کی کہانی جس کے آغاز و انجام مبہم ہیں اور جو اپنے دور زوال کی ابتلاؤں کو پستیوں اور بلندیوں میں بھٹکنے پر مجبور ہے۔ فورسٹر ناول کے پلاٹ سے بحث کرتے ہوئے لکھتا ہے:

"A plot cannot be told to an gaping avdience of care men or to a lyroamical enllan or to their modern decandant the movic-public. They can only be kept awake by and them— and then — they can only supply curiosity. But a plot demands intellegence and memory also.

''پلاٹ اونگھتے ہوئے تماشائیوں جیسے غار میں رہنے والے قدیم انسان یا
جابر سلطان یا پھر ان کے پیروسینما کی پبلک سے نہیں کیا جا سکتا۔ جن کو
بیدار اور ان کی دلچسپی کو برقرار رکھا جا سکتا ہے۔'' اور تب؟ اور تب؟ کے
تجسس آمیز سوال کے ذریعہ۔ یعنی پلاٹ ذہانت اور حافظے کا مطالبہ بھی
کرتا ہے۔'' ۴۵؎

''فسانہ آزاد'' کے پلاٹ میں تنظیم و ترتیب کی کمی کے باوجود'' اور تب؟ اور تب؟''
والا تجسس ہر جگہ برقرار ہے۔ پلاٹ کے واقعات بھی ایسے ہیں جنہیں سطحی اور بے مفہوم قرار
نہیں دیا جا سکتا۔ ذہانت اور حافظے دونوں عناصر نے ان کی قدر و قیمت میں اضافہ کر دیا ہے۔
واقعات کا یہ حیرت انگیز تنوع ذہانت اور حافظے کے بغیر پیدا ہی نہ ہو سکتا تھا۔ سرشار کا اصل
کمال فن کرداروں کی تخلیق کے سلسلے میں نمایاں ہوا ہے۔ سیرت نگاری کے جو بیش بہا نمونے
انہوں نے پیش کیے، وہ اپنی مثال آپ ہیں۔ ''فسانہ آزاد'' کے چھوٹے بڑے سیکڑوں
کروڑوں کے ہجوم میں خوجی اور میاں آزاد کو پہچاننا بے حد سہل ہے۔ یہ ان کے زندہ جاوید
کردار ہیں۔ اختر انصاری سرشار کی اسلوبی قادرالبیانی کا تذکرہ کرنے کے بعد لکھتے ہیں:

''فسانہ آزاد کے اہم ترین اور نمایاں ترین اوصاف میں اگلی چیز کردار
نگاری ہے۔ سرشار کو اس فن میں بڑی دستگاہ حاصل تھی۔ انہوں نے
سیکڑوں مختلف اور متنوع کردار اپنے ناول میں خلق کیے ہیں اور ہر کردار کو
ایک زندہ اور جیتے جاگتے انسان کا روپ عطا کر کے اپنے ساحرانہ الفاظ
کے پیکر میں غیر فانی بنا دیا ہے۔ ''فسانہ آزاد'' میں ہم افسانوں کے ایک
گھنے جنگل اور انسانی قطروں کے ایک بیکراں سمندر سے دوچار ہوتے ہیں
اور کردار نگاری اتنی مکمل اور کامیاب ہے کہ ہر شخص اپنے ٹھوس اوصاف کی
بنا پر صاف اور دوسروں سے الگ پہچانا جاتا ہے اور ایک زندہ جاوید نقش
بن کر قاری کے حافظے میں جاگزیں ہو جاتا ہے۔'' ۴۶؎

بہر حال یہ بات عام طور پر تسلیم کی جاتی ہے کہ سرشار نے حقیقی دنیا کا قصہ جس
اطمینان اور افہام سے بیان کیا ہے، اس کی کوئی مثال نہیں ملتی ہے۔ ''فسانہ آزاد'' میں زندگی کی

وسعتیں اور گہرائیاں ہیں، جذبہ و احساس کی نیرنگیاں ہیں اور رنگارنگ کرداروں کے ذریعہ انسانی معاشرے کے تمام شعبوں اور طبقوں کی حقیقت آمیز مصوری کی گئی ہے۔ انہیں خصوصیات کی وجہ سے سرشار کے ''فسانہ آزاد'' کو ناول کی ارتقائی تاریخ کا سنگ میل قرار دیا گیا۔

اردو ناول کی تاریخ میں تیسری اہم شخصیت مولانا عبدالحلیم شرر کی ہے۔ انہیں جو امتیازی اہمیت حاصل ہوئی ہے اس کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ انہوں نے بھی انگریزی ناولوں کا مطالعہ براہ راست کیا اور انگریزی ناول کی ساخت اور مزاج کو اردو میں برتنے کی کاوش کی۔ پروفیسر عبدالقادر سروری رقم طراز ہیں:

> ''شرر کے افسانے بالکل انگریزی ناول کے نمونے پر لکھے گئے ہیں۔ احساس جاری و ساری معلوم ہوتا ہے۔ جو عام انگریزی ناولوں کا خاصہ ہے۔ اس لیے ان کے افسانے ان کے پیش رووں کے مقابلے میں ناول کہلانے کے زیادہ مستحق ہیں۔ انگریزی زبان میں کافی مہارت اور انگریزی معاشرے سے زیادہ واقفیت کی وجہ سے شرر جدید ناول کی تکمیل کے رازوں کو نذیر احمد اور سرشار سے زیادہ سمجھتے تھے۔''[۲۷]

گویا انگریزی ناولوں سے استفادے نے شرر کے ناولوں کو اس صنف کے جدید ہیئت و اسلوب سے آشنا کیا۔ انہوں نے ناول کو تکنیکی ضابطوں کا پابند بنانے کی کاوش کی۔ انہیں بخوبی اس کا احساس تھا کہ ان کے ذریعہ یہ صنف نئی راہ اختیار کر رہی ہے۔ 'ملک العزیز ورجینا' رسالہ ''دلگداز'' میں قسط وار شائع ہوا تھا۔ ان کا یہ پہلا ناول ۱۸۸۸ء میں شائع ہوا۔[۲۸] تو اس کی مقبولیت نے ان کی تخلیقی ذہانت و ذکاوت میں اور تحریک پیدا کی۔ چنانچہ چند اچھے ناول انہوں نے سفر یورپ سے واپسی کے بعد قلم بند کیے جس کی وضاحت ڈاکٹر قمر رئیس نے بھی کی ہے:

> ''شرر اردو کے پہلے ادیب ہیں جنہوں نے شعوری طور پر ناول کے فن کو سمجھنے اور برتنے کی کوشش کی اور اپنے ناولوں کی تکمیل میں بعض اجزائے فن کا لحاظ رکھا۔ گرچہ ناول نگاری کا آغاز شرر نے ۱۸۸۸ء میں کر دیا اور

اس سال ان کا ناول ''ملک العزیز ورجینا'' شائع ہوالیکن واقعہ یہ ہے کہ انہوں نے اپنے بیشتر تاریخی اور معاشرتی ناول ۱۸۱۵ء میں سفر یورپ سے واپس آنے کے بعد لکھے۔''۴۹

سروالٹراسکاٹ کے تاریخی ناول سے وہ خاص طور پر متاثر تھے۔ انہوں نے بھی ناولوں کے ذریعہ مسلمانوں کے اسلاف کے کارناموں کو زندہ کرنے کا تہیہ کرلیا تاکہ عظمت رفتہ کے نقوش مسلمانوں کے اندر زندگی کی نئی امنگیں جگا سکیں۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے شرر کے تمام ناولوں میں سے ایک درجن ناولوں کا انتخاب کرتے ہوئے انہیں بطور خاص قابل توجہ قرار دیا ہے۔۵۰ ملک العزیز ورجینا، شوقین ملکہ، حسن انجلینا، منصور موہنا، فردوس بریں، عزیز مصر، فلورا فلورنڈا، فتح اندلس، ننلپانا، بابک خرمی، زوال بغداد اور ایام عرب۔ ان کے تمام تاریخی ناولوں کا مقصد ایک ہی ہے کہ ایک مایوس اور پریشان حال قوم کے اندر زندگی کے نئے ولولے پیدا کیے جائیں، نئے حوصلے پیدا کیے جائیں، نئی جوت جگائی جائے۔ یہ درست ہے کہ واقعیت نگاری سے انحراف نے ان کے ناولوں کی اہمیت پر منفی اثر ڈالا ہے اور ان کی قدر و قیمت کم ہوگئی ہے مگر اس کے ساتھ ہی یہ امر بھی لائق توجہ ہے کہ قصے کی دلچسپیاں جس خوش اسلوبی سے انہوں نے برتی ہیں اس کی کوئی اور مثال ان کے پیش رووں یا ہم عصروں کی تخلیقات سے نہیں نکالی جاسکتی۔ ''قصہ پن'' پر زور دے کر انہوں نے ناول کی فضا اور ماحول کو بہت کشش انگیز بنا دیا ہے۔ ان کے ناولوں کی مقبولیت عام کا سبب بھی یہی ہے اس صنف کے فنی تقاضوں کو برتنے کی کوششوں کا آغاز بھی شرر ہی نے کیا ہے۔ پروفیسر وقار عظیم کی یہ رائے درست ہے کہ:

''ان کے (شرر کے) پہلے ہی ناول پر نظر ڈالنے کے بعد ناول کا فنی تجزیہ کرنے والا آسانی سے محسوس کر لیتا ہے کہ شرر نے فن (یا تکنیک) کے ضروری لوازم کو بالالتزام برتا ہے۔ ملک العزیز ورجینا میں (ان خامیوں سے قطع نظر جو ایک تاریخی ناول کی حیثیت سے اس کتاب میں نظر آتی ہیں) پلاٹ، کردار نگاری اور واقعہ نگاری کے وہ سارے اصول موجود ہیں جن کی تلقین و تبلیغ فن کے پیرو کرتے ہیں۔ شرر کو اس بات کا پورا احساس

ہے کہ ناول کا پلاٹ واقعات کی ایک ترقی پذیر صورت ہے۔'' [۵۱]

قصے کی دلچسپیوں سے قطع نظر شرر کے ناولوں کا اہم نقص یہ ہے کہ ان سب کا ماحول ایک جیسا ہے۔ کرداروں میں بھی اکتا دینے والی مماثلت ہے، واقعات بھی ہم رنگ ہیں۔ ان جگہوں کے تقاضے، کرداروں کے خصائل و عادات اور واقعوں کی کیفیات میں کوئی فرق نہیں ملتا۔ یہ صحیح ہے کہ انہوں نے اس صنف کی مقبولیت میں بے پناہ اضافہ کیا ہے اور ان کے ناولوں نے شوق مطالعہ اور ذوق تحریر دونوں ہی کو پروان چڑھایا لیکن فنی جہتوں سے شرر کے ان ناولوں کی قدر و قیمت محدود ہے۔ ان کے ناولوں کے اس ''ڈھیر'' میں ''فردوس بریں'' ہی ایک ایسا ناول ہے جس میں ناول کے فنی لوازم کو کامیابی سے برتنے کے شعور کا مظاہرہ ہوا ہے۔ بقول علی عباس حسینی۔۔۔

> ''شرر کے اس کوہ خذف (ناولوں کے ڈھیر) میں بھی ایک کوہ نور ہے جس کا نام ''فردوس بریں'' ہے۔ یہ ناول پلاٹ کے لحاظ سے مکالمہ کے لحاظ سے، کردار نگاری کے لحاظ سے اور مناظر کی مرقع کشی کے لحاظ سے ہر طرح مکمل ہے۔ اس کے کرداروں میں حسین کا کردار ارتقائی منزلوں سے گزرتا ہوا کردار ہے۔'' [۵۲]

حسین کے علاوہ زمرد اور شیخ علی وجودی کے کردار بھی اپنی اپنی انفرادی شخصیت رکھتے ہیں اور دلچسپ اور موثر ہیں۔ ''فردوس بریں'' کی مکالمہ نگاری اور مرقع نگاری بھی جاندار اور پر کشش ہے۔ پلاٹ کو ان تمام عناصر کے دلکش ارتباط نے ایک سڈول حیثیت دے دی ہے۔ شرر کے دوسرے تمام ناولوں پر اسی لیے اسے فوقیت حاصل ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی جیسے ناول کے سخت اور محتاط تنقید نگار نے لکھا ہے:

> ''یہ سوال بڑا اہم ہے کہ 'فردوس بریں' کیوں شرر کے تمام ناولوں سے زیادہ پر اثر ہے۔ عام طور پر یہ جواب دیا جاتا ہے کہ یہ اثر اس ناول کی کردار نگاری کی وجہ سے ہے۔ یہ رائے اس ناول کو غلط زاویہ نگاہ سے دیکھتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ 'فردوس بریں' میں شرر کے تمام رجحانات کچھ اس طرح پر متحد ہو کر ایک مکمل شاعرانہ اثر، ایک دلکش عالم پیدا کرتے ہیں

کہ وہ رومانی ناول کی نہایت کامیاب اور پر اثر مثال ہوگئی ہے اور اس عالم میں اس کے بیانات اور کردار نہایت پر لطف طریقہ پر ابھر کر موزوں معلوم ہونے لگے۔'' ۵۳ؔ

شرر نے ناول کی زبان اور اسلوب میں بھی موزونیت پیدا کی۔ انہوں نے دراصل بیانیہ نگارش کا انداز اختیار کر کے ناول کے اسلوب میں وسعت پیدا کی۔ زبان کی سادگی اور عام فہمی نے بھی ان کے ناولوں کے 'قصہ پن' اور اس کی دلچسپی کو بڑھایا ہے۔ ''فردوس بریں'' ان خوبیوں کا مجموعہ ہے۔ یہ درست ہے کہ ان کے بیشتر ناول بے جان ہیں اور ان کے واقعوں کی یکسانیت، کیفیات کی تکراری، مماثلت اور کرداروں کی یک رنگی نے ان کے فن کو نقصان پہنچایا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ان کا یہ امتیازی وسعت نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ شرر نے شعوری یا غیر شعوری طور پر اپنے چند ہی ناولوں میں سہی ناول کے فنی اجزا کو برتنے کی پرخلوص کاوشیں کیں۔ تاریخی سچائیوں کی جستجو ان کے ناولوں میں لاحاصل ہے کیونکہ بقول عزیز احمد:

> ''شرر کے ناولوں میں اگر کسی واقعہ کے ہیرو حضرت زبیر ہیں تو ان کے سن یا بزرگی کا لحاظ کر کے اس تاریخی واقعہ کو حضرت عبداللہ بن زبیر سے منسوب کر دینا اور اس کو ناول بنا دینا شرر کے بائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔ قصے کی حیثیت سے بہت زیادہ شرر کی توجہ قصے کی دلچسپی کی طرف ہے۔ اس میں تاریخ مسخ ہو تو ہو۔'' ۵۴ؔ

ظاہر ہے کہ شرر مورخ نہیں تھے ناول نگار تھے۔ وہ تاریخ نگاری پر زور دیتے تو ناول نگار نہ ہو سکتے تھے۔ انہوں نے ناول کے قصے کو دلچسپ بنانے کے لیے تاریخی واقعات کو استعمال کیا۔ تاریخی مواد کے پس منظر ہی میں انہوں نے اپنے قارئین کے ذوق وشوق کی تسکین کے امکانات تلاش کیے۔

موضوع، تکنیک اور طرز ادا کے اعتبار سے ناول کو اردو میں ایک مکمل اور منفرد صنف کی حیثیت مرزا ہادی رسوا نے بخشی۔ ۱۸۹۱ء میں ان کا ناول ''امراؤ جان ادا'' شائع ہوا اور اسی ناول سے اردو میں قصہ نگاری کے شعور کو ایک جدید اور ترقی یافتہ تکنیک اور ہیئت کے لطف

سے آشنا کیا۔ اس ناول کے علاوہ ان کے دس اور ناولوں کا تذکرہ ملتا ہے۔[۵۵] افشائے راز، شریف زادہ، اختری بیگم، ذات شریف، بہرام کی رہائی، خونی جواد، خونی مصور، خونی شہزادہ، خونی مجید اور خونی عاشق۔ ان میں طبع زاد ناولوں کی تعداد پانچ ہے۔ افشائے راز، اختری بیگم، ذات شریف، شریف زادہ اور امراؤ جان ادا۔ ''افشائے راز'' رسوا کا پہلا ناول ہے جس کا سال اشاعت ۱۸۱۶ء ہے۔ اس ناول کی تکمیل وہ نہ کر سکے۔ ''اختری بیگم'' میں بھی ایک متمول رئیس زادی کا قصہ روایتی انداز میں بیان کیا گیا ہے جس میں جاسوسی اور سنسنی خیزی کے عنصر سے قارئین کو چونکانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ''ذات شریف'' کی نوعیت بھی یہی ہے۔ اس میں ایک شریف زادے بھولے بھالے نواب کو جادو ٹونے کے سلسلے میں پھنسا کر لوٹا گیا ہے۔ جعل ساز اور خوشامدی لوگ تین لاکھ روپے سے زیادہ اڑا دیتے ہیں اور آخر میں راز کھلتا ہے اور پکڑے جاتے ہیں۔''[۵۶] شریف زادہ ان کے تخلیقی شعور کا پہلا فنی نمونہ ہے۔ اس میں انہوں نے مرزا عابد حسین کو ایک مثالی شخص بنا کر پیش کیا ہے جو اپنی انتھک محنت اور ایمانداری کے ذریعہ خاندان کی سربراہی کرتے ہیں۔ عابد حسین کے دوست مرزا جعفر حسین کی بیوی کی سیرت نگاری میں بھی رسوا نے بڑی دل کش فنکاری دکھلائی ہے۔ مرزا ہادی رسوا کی فنکارانہ صلاحیتوں کی ترجمانی اور بھرپور نمائندگی دراصل ''امراؤ جان ادا'' کرتا ہے۔ اس ناول میں انہوں نے اپنی تخلیقی بصیرت اور فنی شعور کو منزل کمال پر پہنچایا ہے۔

''امراؤ جان ادا'' ایک کرداری ناول ہے جس کا اصل موضوع ڈاکٹر خورشید الاسلام کے لفظوں میں اودھ کے چند مخصوص شہروں کا معاشرتی زوال ہے۔[۵۷] اپنے عہد کے معاشرتی زوال کے نقوش کی آئینہ سامانی کے لیے انہوں نے ناول کے فن کو وسیلہ بنایا۔ چنانچہ ناول کے فن اور معاشرتی زندگی کے رموز و حقائق کا اتنا گہرا رشتہ اس سے پہلے نہیں ملتا۔ فرد اور ماحول ایک دوسرے کو کس طرح متاثر کرتے رہتے ہیں اور دو طرفہ تاثرات کے ان دھاروں میں انسانی زندگی کس طرح ہچکولے کھاتی رہتی ہے، اس کی موثر اور مکمل ترجمانی پہلی مرتبہ ''امراؤ جان ادا'' میں ہوئی۔ ڈاکٹر قمر رئیس لکھتے ہیں:

> ''مرزا رسوا کے وہ معاشرتی ناول جن میں انہوں نے عصری زندگی کو موضوع بنایا ہے۔ اصلاح معاشرت اور اصلاح نفس کے اخلاقی اور نمائشی

رنگ اور رجحان کے آئینہ دار ہیں۔ لیکن اس مصلح اور عالم دین کی شخصیت میں جو حسن پرست فنکار، رند مشرب عاشق اور جدید و قدیم فلسفے اور سائنسی علوم سے بہرہ ور انسان دوست دانشور بیٹھا تھا اس نے بعض نجی محرکات کے زیر اثر امراؤ جان ادا کے توسط سے اپنے ماضی اور اس کے تہذیبی عروج و زوال کے سرچشموں کو دریافت کیا اور اس طرح اردو کو ایک ایسا ناول دیا جو اس دور کے ناولوں میں ممتاز اور منفرد حیثیت رکھتا ہے۔'' ۵۸

ڈاکٹر یوسف سرمست نے قاری سرفراز حسین عزمی کے ناول ''شاہد رعنا'' کو زیادہ اہمیت اس لیے دی ہے کہ ان کے خیال میں مرزا ہادی رسوا نے اس ناول سے متاثر ہو کر ''امراؤ جان ادا'' قلم بند کیا۔ ۵۹ موصوف نے وضاحت کی ہے کہ ''شاہد رعنا''، ''امراؤ جان ادا'' سے کم از کم دو سال پہلے یعنی ۱۸۹۷ء میں شائع ہوا۔ اس ناول کے علاوہ قاری سرفراز حسین عزمی نے دو اور ناول ''سعید'' اور ''سعادت'' لکھے۔ ان دونوں ناولوں کے برعکس ''شاہد رعنا'' کا پلاٹ، کردار، واقعات کی نوعیت، ماحول یہ تمام عناصر ''امراؤ جان ادا'' سے گہری مماثلت رکھتے ہیں۔ ''امراؤ جان ادا'' ہی کی طرح ''شاہد رعنا'' کی ننھی سی جان کی ابتدائی زندگی بسر ہوتی ہے۔ دونوں کی آرزوئیں بھی بے حد مماثل ہیں اور دونوں کے تجربات میں بھی ہم رنگی موجود ہے۔ ممکن ہے مرزا ہادی رسوا نے ''شاہد رعنا'' سے روشنی لی ہو، اس کی وجہ سے تحریک پیدا ہوئی ہو لیکن ان تمام مماثلتوں اور مشابہتوں کے باوجود ''امراؤ جان ادا'' کے فنی معیار تک ''شاہد رعنا'' نہیں پہنچتا۔ اس لیے مرزا رسوا کے اس ناول کی فنی قدر و قیمت پر کوئی حرف نہیں آتا اور اس کا اعتراف خود ڈاکٹر یوسف سرمست نے بھی کیا ہے۔'' ۶۰

''امراؤ جان ادا'' اردو کا وہ پہلا ناول ہے جس میں پلاٹ کی تشکیل کا شعور نکھر کر سامنے آیا ہے۔ پلاٹ کی تعمیر میں اتنے معیاری سلیقے کا مظاہرہ اس سے پہلے کسی ناول میں نہیں تھا۔ ناول کے تمام اجزاء ایک دوسرے سے زنجیری وابستگی رکھتے ہیں اور ہر لحہ تجسس کی ہلکی کیفیت قارئین کو بتدریج آگے بڑھاتی ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے اس کی فنی خوبیوں کا جائزہ لیتے ہوئے وضاحت کی ہے کہ اس میں ناول نگاری کا وہ کمال ہے جہاں تک اردو کا کوئی بھی ناول نگار نہیں پہنچ سکا۔ ۶۱ لکھنؤ کے معاشرتی زوال کو ایک طوائف امراؤ جان ادا کے

حالات زندگی کے وسیلے سے اتنی خوبصورتی کے ساتھ ...... پیش کیا ہے کہ مقصدیت پسندی کہیں قصہ پن پر حاوی نہیں ہوئی۔ اس کی پہلی خصوصیت واقعات کے حسن انتخاب اور عمدہ تناسب میں پنہاں ہے۔ دوسری خصوصیت یہ ہے کہ ناول نگار نے تمام متناسب حصوں کو فطری طور پر تسلسل بخش دیا ہے۔ تیسری خصوصیت واقعات کا تنوع ہے۔ تناسب اور متضاد واقعات مل کر مجموعی طور پر ایک ایسا تنوع پیدا کر دیتے ہیں کہ ناول کا اثر گہرا اور دیرپا ہو جاتا ہے۔ چوتھی خصوصیت ناول کی تاثراتی وحدت یا وحدت اثر سے وابستہ ہے۔ قارئین اختتام پر پہنچ کر کسی ذہنی انتشار میں مبتلا نہیں ہوتے بلکہ ان پر تاثرات کا ایک مجموعی نقش مرتسم ہوتا ہے۔ پانچویں خصوصیت واقعات کی تراش وخراش سے متعلق ہے۔ رسوا نے کسی واقعے کو نہ طویل کیا ہے نہ مختصر۔ ہر ایک واقعہ، صورت حال کی ضرورت کے مطابق ترشا، ترشایا ہوا ہے۔ چھٹی خصوصیت یہ ہے کہ ''ناول کی ساخت'' میں ایک خاص نوعیت کی شاعرانہ تنظیم اور موسیقیائی کیفیت موجود ہے جس کی وجہ سے قارئین کا شعور احساس پر کیف نغمگی سے سرشار ہو جاتا ہے۔ رسوا نے کرداروں کی تخلیق وتشکیل میں نفسیاتی ژرف بینی اور فنی بصیرت سے اس طرح کام لیا ہے کہ ''امراؤ جان ادا'' کے تمام کردار معاشرے کے جیتے جاگتے افراد معلوم ہوتے ہیں۔ ناول کا چھوٹے سے چھوٹا کردار بھی سلیقے کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ امراؤ جان ادا کے باپ جمعدار بدمعاش دلاور خاں سے لے کر راشد علی، نواب سلطان، نواب جعفر علی خاں، فیض علی، سیتا مل جوہری، ایرن، قائم، دام دئی، سب ہی کی اپنی اپنی شخصیت ہے اور ان سب کے درمیان امراؤ جان ادا ایک مضبوط ومنفرد اور موثر مرکزی کردار کی حیثیت سے سرگرم دکھائی دیتی ہے۔ پلاٹ کے پس منظر میں ناول نگار کی اپنی شخصیت بھی موجود ہے جس سے تخاطب کے سہارے ناول کے واقعات آگے بڑھتے ہیں مختصر یہ کہ:

> ''امراؤ جان ادا کا پورا اثر اس طرح کا ہے کہ جیسے کسی شعر کا ہو مگر اس اثر کو پیدا کرنے کا طریقہ اردو میں پہلی دفعہ ناول کے فن کے مطابق ہے۔ یقیناً رسوا ہی اردو میں فن ناول نگاری کے موجد کہلانے کے حقدار ہو سکتے ہیں...... رسوا کو فطرت نے جتنی صلاحیتیں دی تھیں وہ سب اس ناول کے پلاٹ میں ایک مرکز پر آ کر کارفرما نظر آتے ہیں۔ اردو ادیبوں میں ان

ہی کا ذہن جدید ذہن کی مثال کہا جا سکتا ہے۔''۶۲

اس میں کوئی شک نہیں کہ قصہ نگاری کے شعور کو مرزا رسوا کے ''امراؤ جان ادا'' نے ایک ترقی یافتہ منزل پر پہنچایا۔ کلاسیکی ناول نگاری کا یہ نقطہ عروج بھی ہے اور جدید ناول نگاری کا نقطۂ آغاز بھی۔

رسوا کے اس عہد میں کچھ اور ناول نگار بھی موجود ہیں جن کی کاوشوں نے ناول نگاری کی روایتوں کو فروغ دیا۔ سجاد حسین، مرزا عباس حسین ہوش، آغا حشر اور مولانا راشد الخیری کے نام اس سلسلہ میں بالخصوص قابل ذکر ہیں۔ مفتی سجاد حسین ایڈیٹر اردو پنچ نے حاجی بغلول، کایا پلٹ، بہاری دنیا اور احمق الدین وغیرہ ناول لکھے جن میں مزاح وظرافت کے عنصر کو نمایاں اہمیت حاصل ہے۔ ناول کو ظریفانہ مزاج سے منشی سجاد حسین ہی نے آشنا کیا۔ سجاد حسین انجم کسمنڈری نے ۱۸۹۴ء میں (۱۳۱۱ھ) میں ایک اہم اور قابل توجہ ناول ''نشتر'' قلم بند کیا۔ اختر انصاری نے اس ناول کا تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے شکوہ کیا ہے کہ ناول کے تنقید نگاروں نے انجم کسمنڈری کے ساتھ انصاف نہیں کیا، بالعموم اس ناول کو نا قابل توجہ سمجھا گیا حالانکہ:

> ''نشتر ان ناولوں میں ہے جو کثرت کے ساتھ پڑھے گئے ہیں۔ پچھلے پچاس سالوں میں اس کے بیسوں ایڈیشن چھپے۔ وہ ایڈیشن سستے اور ادنیٰ قسم کے سہی جو بوسیدہ بادامی کاغذ پر چھپتے ہیں اور جلد سے بے نیاز اور گٹ اپ کے محاسن سے یکسر بیگانہ ہوتے ہیں۔ مگر بہر حال کتاب برابر چھپتی رہی ہے کبھی خارج از اشاعت نہیں ہوئی۔''۶۳

انجم کا یہ ناول طبع زاد نہیں ہے۔ اصل کتاب فارسی میں ہے جس کا سال تصنیف ۱۲۱۵ھ ہے لیکن یہ صحیح ہے کہ انجم نے ترجمے پر اکتفا نہیں کیا ہے بلکہ اپنے طور پر ضروری ترمیم و اضافے کے بعد اسے ایک مکمل ناول بنا کر اردو میں پیش کیا ہے۔ عزیز احمد اس کی قدر و قیمت پر تبصرہ کرتے ہوئے رقم طراز ہیں کہ:

> ''نشتر ایک تماش بین کی سرگزشت ہے جو غالباً میر تقی میر کا ہم عصر تھا...... سجاد حسین کسمنڈری نے اس کا اردو میں ترجمہ کیا...... اردو ترجمہ اردو کے چند بہترین ناول میں شمار کیے جانے کے قابل ہے اور اس صنف کے

بہترین مغربی ناولوں کے مقابل پیش کیا جا سکتا ہے۔ نقطہ نظر تماش بین کا ہے لیکن اپنی نفسیات عشق، اپنے والہانہ جذبے کے بیان میں مصنف نے کمال کر دیا ہے۔ قصہ کی ٹریجڈی Werther کی داستان غم سے کم پر اثر نہیں۔'' ۶۴

''نشتر'' کا امتیازی وصف یہ بھی ہے کہ یہ آپ بیتی کے انداز میں لکھے جانے والے ناولوں میں اولیت رکھتا ہے۔ اسی دور میں مرزا عباس حسین ہوش نے دو ناول ''افسانہ نادر جہاں'' اور ''ربط ضبط'' تحریر کئے۔ ہوش کا طرز تحریر اور ناولی مزاج ڈپٹی نذیر احمد کی یاد تازہ کرتا ہے۔ آغا شاعر نے بھی اس دور میں ناول لکھے۔ ''نقلی تاجدار'' اور ''ناہید'' کے علاوہ ان کے ناولوں میں ''ہیرے کی کشتی'' اور ''ارمان'' بھی ہیں جنہیں نفسیاتی اعتبار سے اہمیت حاصل ہے۔ حکیم محمد علی خاں طبیب نے بھی ناول نگاری کی طرف توجہ کی۔ لیکن انہوں نے شرر کی تقلید پر قناعت کی۔ اسی لیے ناقدین نے ان کی ناول نگاری کو تقلیدی قرار دیا۔ ۶۵ اس دور میں ایک اور ناول نگار مولانا راشد الخیری قابل توجہ ہیں۔ نذیر احمد ان کے حقیقی پھوپھا تھے۔ راشد الخیری نے ناولوں میں نذیر احمد ہی کے اخلاقی اور اصلاحی مزاج کو اختیار کیا۔ انہوں نے معاشرۂ نسواں کی گہرائیوں اور کمزوریوں کو دور کرنے کی باضابطہ کوشش کی۔ عورتوں کے لیے ''عصمت'' اور ''بنات'' نام کے دو رسالے جاری کئے۔ سیدہ کا لال، صبح زندگی، شام زندگی، شب زندگی، جوہر قدامت، جوہر عصمت، سیلاب اشک، حیات صالحہ، بنت الوقت، تفسیر عصمت، نوحہ زندگی، عروس کربلا، نانی شو، ماہ نجم، زہرۂ مغرب وغیرہ ناول ان کے مقبول و معروف ناولوں میں ہیں۔ بنیادی طور پر راشد الخیری ناول نگار سے زیادہ ایک کامیاب انشا پرداز ہیں۔ ان کے اسلوب نگارش میں سادگی و صفائی اور دردانگیزی، تاثیر کے عناصر نمایاں ہیں۔ اس لیے انہیں ''مصور غم'' کے لقب سے یاد کیا جاتا ہے۔ عورتوں کے معاشرے، ان کے معاملات و مسائل، ان کے جذباتی و نفسیاتی کوائف کی پیشکش پر انہیں قدرت حاصل ہے۔ ان کی تخئیلت اور اسلوبی آرائش نے ان کے ناولوں کو رومان بنا دیا ہے۔ ان کی مقصدیت پسندی تبلیغی جوش و خروش کے تابع ہے۔ ان کے پلاٹ بھی غیر فطری معلوم ہوتے ہیں اور کرداروں میں بھی مصنوعی رنگ آمیزی کا غلبہ دکھائی دیتا ہے۔

مرزا رسوا کے بعد ایک ممتاز و منفرد ناول نگار کی حیثیت سے پریم چند ہی منظر عام پر آئے۔ رسوا سے پریم چند تک ایک لمبی صف تو نظر آتی ہے لیکن اس میں کوئی ایسی اور شخصیت دکھائی نہیں دیتی جس کے ناول نے اس ادبی صنف کی قدر و قیمت میں کوئی امتیازی اضافہ کیا ہو۔ بقول اختر انصاری:

"پریم چند کی داستان گوئی قصہ نویسی کا سلسلہ اردو میں بہت پرانا ہے لیکن جدید انداز کا ناول ایک مختلف چیز ہے۔ جس کی ابتداء نذیر احمد نے کی۔ نذیر احمد کے بعد اردو ناول سرشار، شرر، رسوا اور دوسرے اہم اور غیر اہم ناول نگاروں کے ہاتھوں گذرتا ہوا پریم چند تک پہنچا۔ اگر ہم تھوڑی دیر کے لیے دور حاضر کے ناول نگاروں سے قطع نظر کرلیں تو یہ کہہ سکتے ہیں کہ اردو ناول جادہ ہے۔ جس کے ایک سرے پر نذیر احمد ہیں اور دوسرے سرے پر پریم چند۔"[٦٦]

حقیقت یہ ہے کہ پریم چند نے ناول کے فن کو زندگی سے پوری ہم آہنگ کرکے پیش کیا۔ انہوں نے ہندوستانی عوام کی معاشرتی، اقتصادی، سیاسی اور اخلاقی زندگی کے کم و بیش تمام پہلوؤں کو اپنے ناول کا موضوع بنا کر ایک خاص عہد کی انسانی زندگی کو محفوظ کر دیا ہے۔ ان کے ناول میں عصری تحریکات اور سماجی سرگرمیوں کے تمام نشیب و فراز صاف و شفاف دکھائی دیتے ہیں۔ سماج کے مظلوم طبقے کے حقوق کی انہوں نے نگہداشت کی اور عام لوگوں کی محرومیوں اور آزمائشوں کو انسانی ہمدردی کے پرخلوص جذبے کے ساتھ اپنے ناولوں کے ذریعہ پیش کیا۔ امرت رائے نے درست لکھا ہے کہ:

"پریم چند کا تمام فکری سرمایہ اس حقیقت کا ثبوت ہے کہ انہوں نے سماج کے سب سے درماندہ اور مظلوم طبقہ پر غیر منصفانہ طبقاتی جبر کو تسلیم نہ کرنے کے لئے ساری زندگی جدو جہد کی۔"[٦٧]

پریم چند کی ناول نگاری کا زمانہ ۱۹۰۲ء سے ۱۹۳۶ء تک کے وقفے پر محیط ہے۔ ان کا پہلا ناول "اسرار معابد" ہے جس کے سلسلے میں ڈاکٹر قمر رئیس پریم چند کے نامور صاحبزادے امرت رائے کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''پریم چند کا پہلا ناول اسرار معابد ہے جو اکتوبر ۱۹۰۳ء سے فروری ۱۹۰۵ء تک بنارس کے ایک ہفتہ وار اخبار ''آوازِ خلق'' بالاقساط شائع ہوا۔ اس ہفتہ وار اخبار کے مدیر بنارس کے ایک کائستھ ادیب منشی گلاب چند تھے اس اخبار کی مکمل فائل حال ہی میں دستیاب ہو گئی ہے اور اس طرح پریم چند کا ناول پہلی بار تاریکی سے روشنی میں آیا ہے۔ یہ ناول کی کتابی صورت میں کبھی شائع نہ ہو سکا۔'' ۶۸

آخری ناول ''منگل سوتر'' ہے جسے انہوں نے بستر علالت پر ہی ۱۹۳۶ء میں لکھنا شروع کیا لیکن اسے وہ مکمل نہ کر سکے۔ انتقال کے بعد ان کے صاحبزادے امرت رائے نے ہندی میں تو اسے شائع کیا، اس کا اردو ایڈیشن اب تک منظر عام پر نہیں آسکا ہے۔ ناول نگاری کی تاریخ میں پریم چند کی شخصیت خود ایک عہد کی حیثیت رکھتی ہے۔ ۱۹۰۲ء سے ۱۹۳۶ء تک کا وقفہ ہندوستان کی تاریخ کے سیاسی اور سماجی واقعات کی ایک طویل داستان پیش کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ بدلتے ہوئے معاشرتی حالات، سیاسی سرگرمیوں اور سماجی مسئلوں سے وہ اپنے آپ کو الگ نہ رکھ سکتے تھے۔ انہوں نے ہندوستانی عوام کی اقتصادی محرومیوں، سیاسی مظلومیوں اور سماجی بے چارگیوں کو شدت سے محسوس کیا اور عوام دوستی اور انسانیت پسندی کی راہ اختیار کرتے ہوئے اپنے ناولوں کے ذریعہ زندگی کا بلند نصب العین پیش کیا۔ انہوں نے غیر ملکی غلامی اور سماج کی فرسودہ رسموں کی غلامی دونوں ہی سے معاشرے کو نجات دلانے کی مہم چلائی۔ ان کے تمام ناولوں میں ان کا یہ ارفع و اعلیٰ مطمع نظر اور بلند و برتر نظریہ حیات صاف صاف جھلکتا ہے۔ ڈاکٹر قمر رئیس نے ان کی ناول نگاری کو تین ادوار میں تقسیم کیا ہے۔ ۶۹ پہلے دور کے ناولوں میں اسرار معابد، ہم خرما و ہم ثواب، جلوۂ ایثار اور بیوہ ہیں۔ دوسرے دور کے ناولوں میں بازارِ حسن، گوشۂ عافیت، نرملا اور غبن ہیں۔ تیسرا دور چوگانِ ہستی، پردۂ مجاز، میدانِ عمل گئودان اور منگل سوتر پر مشتمل ہے۔ پہلے دور کے ناولوں میں ہندوستانی معاشرے کی اصلاح کا جذبہ جوش و خروش کے ساتھ نمایاں ہوا ہے۔ دوسرے دور کے ناول ''گوشۂ عافیت'' سے ان کی ناول نگاری کا ایک نیا دور شروع ہوتا ہے جسے انہوں نے ۱۹۲۰ء میں جنگ عظیم کے بعد مکمل کیا۔ پہلی جنگ عظیم سے پیدا ہونے والے حالات و مسائل اور ان کے نتائج

اس ناول میں بآسانی محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ ''گوشۂ عافیت'' سے ''گئودان'' تک کے ارتقائی سفر میں پریم چند نے اپنی تخلیقی بصیرت اور فنی کاوش کے متعدد اہم نمونے پیش کیے۔ لیکن ان کا آخری اردو ناول ''گئودان'' دراصل ان کے فکر وفن کا نقطہ عروج بن کر سامنے آیا۔ ۱۹۳۵ء میں اس ناول کو انہوں نے مکمل کیا اور اس کی اشاعت ۱۹۳۶ء میں ہوئی۔ اس ناول میں انہوں نے ہندوستان کی عظیم الشان معاشرتی روایات کو عصری تقاضوں کے پس منظر میں پیش کیا ہے۔ گئودان کی فضا اس دیہاتی ہندوستان کی فضا ہے جہاں لاکھوں کروڑوں افراد جہد حیات میں مبتلا اور سرگرم عمل ہیں۔ بقول کشن پرشاد کول:

> ''میری نظر سے اب تک کوئی دوسرا ناول اس قسم کا اور اس پایہ کا اردو میں نہیں گذرا۔ یقیناً اسے (گئودان کو) پریم چند کا شاہکار کہہ سکتے ہیں...... اس سے زیادہ صاف ستھرا آئینہ جس میں دیہاتی زندگی کی سبھی قسم کی جیتی جاگتی اور بولتی چالتی تصویریں دکھائی دیتی ہیں۔ اردو زبان و ادب میں دوسرا نہیں۔''۰ے

''گئودان'' ایک ایسا آئینہ خانہ ہے جس میں پریم چند کے عہد کی عوامی زندگی بے کم وکاست منعکس ہوئی ہے۔ انہوں نے عوامی زندگی کے دکھ سکھ کو اپنے تخلیقی شعور کا حصہ بنا کر ان کے رنج وراحت کو اپنے اندر جذب کر کے اور اپنی شخصیت کو ہندوستانی عوام کے وجود پر پھیلا کر اس ناول کی تخلیق کی ہے۔ ڈاکٹر قمر رئیس لکھتے ہیں:

> ''اردو ہندی کے بیشتر ناقدین نے گئودان کو نہ صرف پریم چند کا بلکہ اردو اور ہندی کا بہترین ناول قرار دیا ہے اور یہ حقیقت ہے کہ یہ ناول پریم چند کی ساری عمر کی مشق ومہارت، مشاہدۂ حیات، وسیع تجربات اور غور وفکر کا ماحصل ہے...... اس میں ان کی حقیقت نگاری اور صناعی درجۂ کمال پر ہے۔ فکر وشعور کے اعتبار سے بھی وہ آگے بڑھے ہیں اور عصری زندگی کے بارے میں ان کا زاویۂ نظر بدلا ہے۔ ان کی عوام دوستی میں ایک نکھرا ہوا طبقاتی شعور بھی بروئے کار نظر آتا ہے۔''اے

۵۹۶ صفحات پر پھیلے ہوئے پلاٹ میں ہندوستانی زندگی کے شہری اور دیہاتی دونوں

پہلوؤں کی بھرپور عکاسی موجود ہے۔ ۳۶ ابواب میں منقسم یہ ناول ''گئودان'' ہندوستان کے محکوم و مظلوم اور حصول آزادی کے لیے مضطرب عوام کی زندگی کی حقیقی اور اثر انگیز مصوری کرتا ہے۔ سرمایہ دار، زمیندار، ساہوکار، مذہبی پیشوا، کسان اور مزدور کے علاوہ یہاں قومی رہنماؤں اور متوسط طبقوں کے دانشوروں کی بھی پوری پوری نمائندگی موجود ہے۔ کھنا، رائے، اگرپال سنگھ، داتادین اور منگروشاہ، ہوری اور دھنیا کے علاوہ مرزا خورشید اور اونکارناتھ کی سیرتیں بھی موجود ہیں۔ یہ تمام کردار ہندوستانی سماج کے مختلف طبقات کی نمائندگی کرتے ہیں اور اپنے اپنے طبقوں کے مفادات کے محافظ دکھائی دیتے ہیں۔ شہری زندگی کی کشمکش اور دیہاتی زندگی کی سازش بھری بے چارگیوں کو ان کرداروں کے وسیلے سے نہایت خوبصورتی اور کامیابی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ کمال فن یہ ہے کہ:

> ''یہ تمام کردار اپنے طبقہ کے خیالات اور روایات کے ساتھ ساتھ اپنی ذاتی الجھنوں کو لے کر ہمارے سامنے آتے ہیں اس طرح کہ ہمیں ان میں سے ایک ذاتی پریشانیوں، مشغلوں اور سرگرمیوں سے دلچسپی پیدا ہو جاتی ہے۔ ہم ان کے آئندہ طرز عمل کو جاننے کے لیے بے چین رہتے ہیں۔ اور جیسے جیسے وہ عمل کی دنیا میں سمٹتے جھجکتے یا سینہ سپر ہوتے آگے بڑھتے ہیں ہم ذہنی طور پر ان سے قریب ہوتے جاتے ہیں۔'' ۲ے

پریم چند کی فنکارانہ عظمت کی دلیل یہی صفت ہے۔ اس عہد تک اتنے بڑے کینوس پر لکھا گیا کوئی اور ناول نہیں ملتا۔ پریم چند نے اس ناول میں متضاد حالات اور متضاد کرداروں کی کثرت کو ناول کی ایسی فنی وحدت بخشی ہے کہ کہیں بے ربطی و تکرار و یکرنگی کے نقائص نہیں ملتے۔ شروع سے اخیر تک قصے کا دلچسپ ماحول بھی برقرار رہتا ہے اور مقصدیت پسندی کا محتاط اور پرخلوص شعور بھی موجزن رہتا ہے۔ ''گئودان'' دراصل ناول کے نئے دور کا بشیر و نقیب بن کر سامنے آیا ہے۔ ۱۹۳۶ء کے اوائل میں اس کی اشاعت ہوئی اور اسی سال ترقی پسند تحریک کا باقاعدہ آغاز ہوا۔ تحریک سے متعلق پہلی کل ہند کانفرنس کی صدارت کے فرائض بھی پریم چند ہی نے ادا کیے۔ اس سے یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ نئے لکھنے والوں نے پریم چند کی روایات کی رہنمائی قبول کر لی تھی۔ نئی نسل فرسودہ روایات کے خلاف انقلاب برپا کرنے کو بے

چین تھی اور اس انقلاب کی قیادت پریم چند کے سپرد ہوئی کیونکہ ان کے ناولوں نے نئی نسل کو فن اور زندگی کے گہرے روابط سے متعلق نیا عزم و اعتماد بخشا تھا۔ چنانچہ نہ صرف یہ کہ انہوں نے ترقی پسند تحریک سے متعلق پہلی کانفرنس کی صدارت کی اور اس میں ایک تاریخی خطبہ دیا بلکہ اس کے بعد بھی وہ اس تحریک کے فروغ کی کوششیں کرتے رہے۔ سجاد ظہیر کو مئی ۱۹۳۶ء میں انہوں نے لکھا:

> ''میں نے یہاں ایک برانچ قائم کی ہے...... بنارس قدامت پسندوں کا اڈہ ہے اور ہمیں شاید مخالفت کا سامنا کرنا پڑے لیکن دو چار بھلے آدمی تو مل ہی جائیں گے۔ پھر میں پٹنہ جاؤں گا اور وہاں بھی ایک شاخ قائم کرنے کی کوشش کروں گا۔'' ۳ے

اس سے پتہ چلتا ہے کہ وہ زبان و ادب کی اس نئی تحریک کو عام کرنے کے لیے کتنے کوشاں تھے۔ اسی تحریک نے آگے چل کر ناول کو موضوع اور تکنیک کی نئی جہتوں سے آشنا کیا۔ نیا ذہن سماج کے منجمد رسم و رواج، بے جان معتقدات، توہمات اور فرسودہ روایات سے چمٹے رہنے کو قومی معاشرے کے لیے مہلک سمجھ رہا تھا۔ اور ان سے انحراف کی پہل پریم چند نے کر دی تھی، چونکہ اس دوران مغربی ادب سے اور مغربی علوم و فنون سے وابستگی گہری ہو چکی تھی۔ اس لیے فطری طور پر مغربی قصہ نگاری کے مزاج و اسلوب کو سامنے رکھ کر نئے تجربات کیے جانے لگے، ناول کے نئے موضوعات منتخب ہوئے، نئے اسالیب وضع کیے گئے اور نئے سانچوں کی دریافت ہوئی۔

مختصر افسانہ:

بیسویں صدی کا پہلا پچیس سالہ وقفہ ایسی پرزور تحریکات اور اہم واقعات سے وابستہ ہے۔ جن کی وجہ سے عوامی زندگی انقلاب آفریں تغیرات سے دوچار ہوئی۔ تمام پرانے عقائد اور اقدارِ حیات میں تزلزل برپا ہو گیا۔ فکر و عمل کی دنیا نت نئے تغیرات سے آگاہ ہو رہی تھی اور بنے بنائے نظریاتی سانچے شکست و ریخت سے دوچار تھے۔ ہندوستانی معاشرے کی قدیم ساخت ٹوٹ رہی تھی لیکن کسی نئے سانچے کی شفاف تصویر نہ ابھر سکی تھی۔ وہ رسم و رواج

اور سماجی قوانین جن کے زیر اثر انسانی زندگی صدیوں سے خود کو محفوظ سمجھتی چلی آرہی تھی، غیر معمولی تجربات کی پیہم ضربوں سے متزلزل ہو رہے تھے جس کے لازمی نتیجہ کے طور پر ہمارے معاشرے کا روایت پسند مزاج عدم محفوظیت کے حصار میں داخل ہوگیا۔ رومانیت، اخلاقیات، سیاسیات، صنعت و حرفت اور علم و فکر سے متعلق خیالات و نظریات میں تیزی سے تبدیلیاں برپا ہونے لگیں۔ سائنسی انکشافات اور مادی ایجادات نے زندگی کی تمام جہتوں کو متاثر کیا۔ امریکہ، روس، برطانیہ، چین، جاپان اور جرمنی کے اختلافات اور جنگوں نے ساری دنیا پر اپنے اثرات قائم کئے۔ جنگ کے ہولناک حربے اور نئے طریقے ایجاد اور استعمال کئے گئے۔ برطانیہ اور جرمنی میں غالباً پہلی مرتبہ ۱۹۰۴ء کے آس پاس مزدوروں کی تحریک نے زور پکڑا۔ اپنے حقوق کو حاصل کرنے کے لئے انہوں نے جلسے اور ہڑتالیں کیں۔ عملی سیاست میں داخل ہونے کے لیے اقتصادی تحریک کو وسیلہ بنایا۔ ۱۹۱۰ء میں میڈم کیوری نے ریڈیم کی صحیح شکل دریافت کرنے میں کامیابی حاصل کی۔ المومارکونی نے اسی زمانے میں خبر رسانی کے لیے تار اور ریڈیو کی ایجاد کا عظیم الشان کارنامہ انجام دیا۔ فرائڈ کے نظریہ تحلیل نفسی، ڈارون کے نظریۂ ارتقا، مارکس کے نظریۂ اشتراکیت اور آئن اسٹائن کے نظریۂ اضافی کے منظر عام پر آنے کا عہد یہی ہے۔ ان تمام جدید نظریات نے عقائد و تصورات کی پرانی دیواروں کو گویا منہدم کر ڈالا۔ علوم کے نئے دروازے گویا کھلتے چلے گئے اور توہمات کے دھندلکے محو ہوتے چلے گئے۔ ۱۸-۱۹۱۴ء کی پہلی جنگ عظیم نے بین الاقوامی سطح پر انسانی معاشرے کو نئے تغیرات سے آشنا کیا۔ اس عالمی جنگ نے صرف ملکوں کی تباہی و بربادی پر اکتفا نہیں کیا، اس کی وجہ سے عام انسانی نظام حیات میں انقلاب بھی برپا ہوا۔ مصائب و شدائد اور ہلاکت و بربادی کے جن سنگین مرحلوں سے انسانیت گذری، جتنے تلخ و تند تجربات سے یہ آشنا ہوئی اور جتنی سخت اور بھیانک آزمائشوں سے اس نے مقابلہ کیا تاریخ میں اس کی اور مثال شاید ہی ملے۔ ظاہر ہے کہ انسانی دکھ درد سے ادیبوں اور دانشوروں کا غیر متعلق رہنا ممکن نہ تھا۔ فطری ردعمل کی صورت میں ان کے نرم و گداز قلب اور تخلیقی شعور نے بحران و انتشار کے اس ہولناک ماحول سے نجات حاصل کرنے کی راہ کی جستجو شروع کی۔ زندگی کی مروجہ قدروں اور روایتوں سے بے اطمینان اور بے اعتمادی بڑھی تو ان کے کھوکھلے پن نے مستقبل کے سلسلہ میں مایوسی کی لہر

پیدا کی۔ زخمی دلوں اور جراحت زدہ ذہنوں کی تسکین وطمانیت کا راستہ بس یہی رہ گیا تھا کہ حقائق حیات کی سنگینوں سے گریز کی راہ اختیار کی جائے۔ کیونکہ یہی نیم روحانی راستہ وقتی طور پر سکون فراہم کرسکتا۔ چنانچہ اس دور کے مغربی ادیبوں نے شعور سے زیادہ تحت الشعور اور لاشعور کی تحریکات وترغیبات کو اپنے ناولوں اور افسانوں کا موضوع بنایا۔ شخصیت کی گہرائی میں انہوں نے حیرت ومسرت کی روشنی دیکھی تو یہ گویا ایک نئی جائے پناہ ان کے لیے بن گئی۔ اس دور میں مغربی ادب میں بعض ایسی شخصیتیں سامنے آئیں جن کے افسانوی مزاج واسلوب نے ادبیات عالم کو متاثر کیا۔ اردو افسانہ بھی اپنے ارتقائی ادوار کے پہلے ہی مرحلے میں مغرب کے اس نئے تخلیقی شعور سے اثر پذیر ہوا۔ چنانچہ ان میں سے بعض شخصیتوں کے تخلیقی اسالیب و نظریات کا ضمنی تذکرہ یہاں نامناسب ہوگا۔ انگریزی کے جن ادیبوں نے اردو ناول پر گہرے اثرات قائم کیے ان میں ای ایم فارسٹر (Edward Morgon Forester)، ڈی ایچ لارنس (David Harbirt Larance)، جیمس جوائس (James Joyce) ورجینا وولف (Mrs. Virgenia Woolf) اور آلڈس ہکسلے (Aldaus Haxley) کے نام اہم اور ممتاز ہیں۔ ای ایم فارسٹر کی بیشتر تصنیفات پہلی جنگ عظیم سے قبل سامنے آئیں۔ ہاں افسانوں کا ایک مجموعہ The Eternal Moment اور A Passage to India یہی دو کتابیں جنگ عظیم کے بعد شائع ہوئیں۔ یونان اٹلی اور ہندوستان کی سیاحی نے اس کے فنی مزاج کی تشکیل میں نمایاں حصہ لیا ہے۔ ان ملکوں میں فارسٹر نے انیسویں صدی کی بے جان روایتوں سے چمٹے ہوئے لوگوں کی زندگی کا مطالعہ نہایت قریب سے کیا۔ وہ خود ایک متوسط طبقے کا Libral شخص تھا۔ وہ نسلی برتری سے پیدا ہونے والی انسانیت سوز عصبیت کا کٹر مخالف تھا اور اس نے عوامی استحصال پسندی کے خلاف پرچم بلند کیا۔ اس کے ناولوں اور افسانوں میں انسانی مسائل سے پرخلوص ہمدردی نظر آتی ہے۔ فارسٹر کی تخلیقی قوت وبصیرت بدلتے ہوئے حالات کا مشاہدہ کرتی انہیں محسوس کرتی ہے اور ایک جہان تازہ کی تلاش میں مصروف دکھائی دیتی ہے۔ اس نے بہرحال عالمی جنگ سے پہلے کے ہی نئے مادی اور عملی نظریات اور سائنسی ایجادات سے اکتساب فیض کیا ہے۔

ڈی ایچ لارنس ان ادیبوں میں نمایاں اہمیت رکھتا ہے جن کی تخلیقات سے آنے

والی نسلوں کو روشنی ملی ہے۔ لارنس کا فنی سرمایہ دراصل اس شکست احساس کا مرقع ہے جس نے جنگ عظیم کے بعد عالم گیر پیمانے پر حیات انسانی کو متاثر کیا۔ ۵ے

اس کی زیادہ تر تصنیفات جنگ عظیم کے بعد منظر عام پر آئیں۔ لارنس کی کہانیوں میں شدید بیزاری کی کیفیت اور پر شور جذباتی اضطراب ہے۔ وہ کبھی ترک دنیا میں سکون محسوس کرتا ہے۔ کبھی مناظر قدرت کی پرستش میں اور کبھی جنسی تسکین اور جنسی لذت یابی ہی اس کے لیے سب کچھ ہے۔ جنسیات میں اس کا انہماک اس زمانے کی سیاسی بے چینی اور اقتصادی بحران کا نتیجہ ہے۔ یہ درست ہے کہ لارنس کا کردار جنسی لذتوں کی تلاش میں سرگرم عمل دکھائی دیتا ہے مگر اس کا سبب اس عہد کے معاشرتی حالات ہیں جنہوں نے ان کرداروں کو صرف محرومیوں ہی سے نوازا تھا۔ گویا یہ جنسی میلان یہاں سکون، حسرت کی جستجو کا وسیلہ بن گیا ہے۔ یہ بات اور ہے کہ اس نے حقیقی سکون کی جگہ فریب سکون ہی انہیں بخشا تھا۔ لارنس لاشعوری اور جنسی تحریکات و ترغیبات کے نقطۂ نظر سے اتنا ذہنی لگاؤ رکھتا تھا کہ اس نے لاشعور کے نفسیاتی تجزیے پر ایک مستقل تنقیدی کتاب ٦ے بھی لکھ دی۔

بنیادی طور پر اس کے فن کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ایک ایسی حقیقت نگاری ملتی ہے جو علامتی اور موسیقیائی شعور کی بھی ترجمانی کرتی ہے۔ اس کے ناولوں اور افسانوں میں ایک مخصوص عہد کے منتشر اور مضطرب مرد اور عورت کی زندگی منعکس ہوئی ہے۔ جیمس جوائس نے بھی جنس ہی کے موضوعات کی اوٹ میں پناہ لی ہے۔ اس کا مشہور ترین ناول ''یولی سس'' ۱۹۲۲ء میں منظر عام پر آیا جس کے بارے میں ناقدین کی عام رائے یہ ہے کہ انگریزی زبان وادب میں ''عریانی اور فحاشی'' کا یہ سب سے بڑا مجموعہ ہے۔ نائٹ اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ ''یہ کتاب ہر اچھے خیال، ہر ماں بہن، ہر بلند مثال، ہر عمدہ رسم اور ہر اس ادارے کا مضحکہ کرتی ہے جسے انسانیت نے اس وقت تک محبوب رکھا۔ وہ انسان کے جسم سے متعلق ہر شے کی نفرت سے مملو ہے۔ وہ مادرانہ جذبے کا مذاق اڑاتی ہے اور اس میں عیسائیت پر گندے فقرے چست کیے گئے ہیں۔ اس کے ہر صفحہ میں زندہ رہنے کی ضرورت ہی پر اظہار نفرت کیا گیا ہے۔'' لارنس کا ناول ''لیڈی چٹرلیز لور'' جوائس کے ''یولی سس'' کے بعد شائع ہوا۔'' ےے غالباً اس وجہ سے لارنس کے یہاں ٹھہراؤ اور جوائس کے یہاں ابال ہے۔ جوائس

کے یہاں دنیا سے بیزاری کا احساس زیادہ شدید ہے۔ پرانے معاشرتی رسوم و آداب اور عقائد کے چور ہو جانے کے بعد وہ اس دنیا کو تمام قدروں سے آزاد پاتا ہے۔ ایسی تمام قدریں اس کے نزدیک بے معنی ہیں جن کے اندر انسانی معاشرے کے تحفظ اور مدافعت کی صلاحیت ہی نہ ہو۔ فنی طور پر اس کے افسانوں کی سب سے اہم صفت یہ ہے کہ اس نے موضوع اور اسلوب کو بالکل ہم آہنگ کر کے فنی شکل دی ہے۔ 'شعور کی حد' تکنیک کے دلکش اور کامیاب استعمال نے جوائس کے فن کو امتیازی طور پر اہمیت بخشی ہے۔ اس کے افسانوں میں فرد کی داخلی کیفیات اور نفسیاتی الجھنوں کی موثر تعبیر و تشریح موجود ہے۔ بیسویں صدی کے آغاز میں انسانی معاشرہ جن واقعات و سانحات سے گذرا، یہ افسانے ان کے جذباتی، ذہنی اور نفسیاتی ردعمل کی خوبصورت تصویریں پیش کرتے ہیں۔ اسی دور میں ان دونوں کے مقابلے میں ورجینا وولف کی تخلیقی انفرادیت کے زیادہ پائدار نقوش ثبت ہوئے۔ اس کی فنکارانہ شخصیت نے، اس کے اسلوب تحریر نے، اس کی نظریہ تخلیق نے دنیا کی کم و بیش تمام اہم زبانوں کے افسانوی ادب کو متاثر کیا ہے۔ "دیجیکبس روم" اور "آرلینڈر" انگریزی ادب میں مستقل افسانے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ وولف نے انسان کی نفسیات اور تحت الشعوری پیچیدگیوں کو شاعرانہ اسلوب اور فنکارانہ احتیاط کے ساتھ اپنے ناولوں میں پیش کیا ہے۔ اس کے نزدیک خارجی ماحول اور ظاہری حالات میں سانس لینے والی زندگی غیر حقیقی اور مصنوعی ہے۔ زندگی کے اس پہلو پر تکلفات اور تصنعات کا دبیز پردہ پڑا ہے۔ اصل زندگی وہ ہے جو انسانی شعور کے تاریک گوشوں میں مچلتی ہے۔ معاشرتی سطح پر اجتماعی یا انفرادی تجربات کے ردعمل کے طور پر جو نفسیاتی الجھنیں اور کشمکش پیدا ہوتی ہیں وہ کسی نہ کسی طرح انسان کے باطن سے عمل کی صورت میں ظہور پذیر ہوتی رہتی ہیں۔ انہی نفسیاتی کیفیتوں کے عمل اور ردعمل میں مبتلا ہو کر تحت الشعور اپنے اندر امنڈنے والے احساسات کی آسودگی کی راہیں تلاش کرتا ہے اور بے کشش پگڈنڈیوں سے بچتا ہوا پر کشش راہوں پر چل نکلتا ہے۔ لازمی طور پر اس کا اثر انسان کے ذہن اور پھر اس کی زندگی پر رونما ہوتا ہے۔ ۸ے

وولف کا یہی نقطہ نظر بالعموم اس کے ناولوں میں نمایاں ہوا ہے۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ حقیقی زندگی سے گریز کا پہلو بہر حال وولف کے یہاں موجود ہے لیکن گریز کا یہ پہلو

آلڈس ہکسلے ۹ے کے یہاں زیادہ واضح اور نمایاں ہے بلکہ یہاں مفرور ذہنوں کی تسکین ہی مقصود نظر آتی ہے۔ پرانی قدروں کی شکست و ریخت نے ہکسلے پر شدید ردعمل کیا ہے۔ اس کے یہاں بے عقیدگی کا جانسوز شکوہ دکھائی دیتا ہے۔ زندگی کی بے معنویت اور بے چہرگی نے اسے روحانی کرب میں مبتلا کر رکھا ہے۔ چنانچہ جھنجھلاہٹ میں اس نے معاشرتی نظام کے تمام پہلوؤں کا مذاق اڑایا ہے۔ اس کا شکست خوردہ احساس، رنج والم کی بے پناہیوں کا اسیر ہے اس کی بے یقینی اور بے اعتمادی اس طرح بڑھی ہے کہ گمشدہ قدروں کی بازیافت اب اسے ممکن نظر نہیں آتی اور اسی لیے وہ اسے زیادہ مناسب سمجھتا ہے کہ انسان اپنے ماحول سے علیحدگی اختیار کر کے کسی روحانی حیثیت کی جستجو میں منہمک رہے۔

مغربی ادب کے ان ناول نگاروں اور افسانہ نگاروں نے اردو افسانے پر لافانی نقوش قائم کیے ہیں۔ ان کے رجحانات، میلانات، موضوعات اور اسالیب نے اردو افسانے کی تعمیر و تشکیل میں نہایت اہم رول ادا کیا ہے۔ انہیں مغربی ادب کی تخلیقی کاوشوں کے منظر عام پر آنے کا زمانہ اردو افسانہ نگاری کے آغاز و فروغ کا زمانہ ہے۔ بین الاقوامی سطح پر جو تغیرات رونما ہو رہے تھے۔ ہندوستان ان سے یکسر غیر متعلق نہیں تھا۔ بلکہ انیسویں صدی کے آخر میں ہندوستانی معاشرہ بھی اصلاحی تحریکوں کا خیر مقدم کرنے لگا تھا۔ بیسویں صدی کی ابتداء تک ہندوستانی عوام میں شعوری بیداری انگڑائیاں لینے لگی تھیں۔ ۱۸۵۷ء کا زخم مندمل ہو چکا تھا اور علم و عمل کے میدان میں تازہ عزم و احساس کے ساتھ پیش رفت ہونے لگی تھی۔ ۱۹۰۱ء میں چین کی قومی مجلس کی عملی سرگرمیاں بڑھیں اور ۱۹۰۵ء میں اس کو جاپان نے شکست دی تو ہندوستانیوں کی آنکھیں بھی کھلیں اور انہوں نے بھی سیاسی اور اقتصادی تحریکوں کی اہمیت محسوس کی۔ چنانچہ ۱۹۰۶ء میں ہندوستانیوں نے انگریزوں کے نظام حکومت کے خلاف کھل کر صدائے احتجاج بلند کی اور خود اختیار حکومت کا مطالبہ کیا جانے لگا۔ روس میں لینن اور ٹرانسکی نے زار شاہیت کے خلاف ۱۹۰۲ء میں زوردار تحریک شروع کی جس کا حلقہ اثر بتدریج بڑھتا جا رہا تھا۔ ۱۹۱۷ء میں انقلاب روس برپا ہوا تو تمام دنیا کی نگاہیں اس طرف مرکوز ہو گئیں۔ ہندوستانی سیاست پر اس کا گہرا نقش اس لیے پڑا کہ یہاں برطانیہ کا سامراجی نظام اپنے سخت پنجوں سے عام لوگوں کا گلہ گھونٹنے میں مصروف تھا۔ ۱۹۱۷ء میں کانگریس نے اپنے

سالانہ اجلاس میں ایک تجویز منظور کر کے برطانیہ کے سامراجی نظام سے مطالبہ کیا کہ ہندوستان کو نوآبادیات کے انداز پر آزادی دے دی جائے۔ چونکہ جنگ عظیم میں ہندوستان نے برطانیہ کا ساتھ دیا تھا اس لیے برطانیہ کو ہندوستانیوں کے اس جذبے کا احترام کرنا پڑا۔ کوئی فیصلہ کن بات ابھی ہو نہ سکی تھی کہ جلیان والا باغ کا دردناک اور الم انگیز سانحہ رونما ہوا جس سے تمام ہندوستانیوں کے جذبات مشتعل ہو گئے اور مطالبہ آزادی کی لہر تیز تر ہو گئی۔ اسی زمانے میں تحریک خلافت کے زیر اثر مسلمانوں نے پوری قوت و جرات کے ساتھ آزادی کی تحریک میں شمولیت اختیار کی۔ ۱۹۱۹ء میں گاندھی جی کی تحریک پر ایک بڑا ہڑتال ہوا جس کی وجہ سے حکومت برطانیہ متوحش اور خائف ہو گئی۔ گاندھی جی نے ۱۹۲۰ء میں ترک موالات کی تحریک شروع کر دی۔ بتدریج عوام اور حکومت کی کشمکش فیصلہ کن مرحلے میں ہوتی چلی گئی۔ کانگریس نے آخر کار ۱۹۴۲ء میں عہد کیا کہ انگریز اگر ہندوستان نہیں چھوڑتے تو ملک گیر پیمانے پر ان کے خلاف جدوجہد کی رفتار اور تیز کر دی جائے۔ برطانوی وزیراعظم اٹلی نے بالآخر اعلان کیا کہ جون ۱۹۴۷ء تک حکومت برطانیہ نے ہندوستان کو آزاد کر دینے کا فیصلہ کر لیا ہے اور اس فیصلے پر اگست ۱۹۴۷ء میں حکومت برطانیہ عمل کرنے پر مجبور ہو گئی۔

ان تمام قومی و بین الاقوامی انقلابات و تغیرات سے ہندوستانی عوام کی زندگی براہ راست متاثر ہو رہی تھی۔ عوامی معاشرے کے معاملات و مسائل کا انعکاس شعر و ادب کے وسیلے سے ہو رہا تھا۔ ۱۹۳۶ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد پڑی اور ترقی پسند ادب کی تحریک کا آغاز ہوا تو ادب کی فرسودہ روایتی قدریں پس پشت پڑ گئیں۔ ان روایتی قدروں سے نفرت و بیزاری کا اظہار ۱۹۳۲ء میں ''انگارے'' کے افسانوں کے ذریعہ پہلی بار ہوا تھا۔ قدامت پسندوں کی چیخ و پکار کی وجہ سے اسے ممنوع الاشاعت قرار دے کر شائع شدہ اس کی کاپیاں ضبط کر لی گئیں۔ ترقی پسند تحریک کی شکل میں منجمد اور کھوکھلی روایتوں سے انحراف اور بیزادی کا ایک طاقتور میلان سامنے آ گیا اور شعر و ادب میں زندگی کے میلانات و مسائل کی ترجمانی کو اہمیت دی جانے لگی۔ سائنسی انکشافات، صنعتی ایجادات، مادی انقلابات اور سیاسی و معاشرتی تغیرات نے وقفہ وقفہ ہندوستانیوں کو توہمات اور بے جان معتقدات کی اسیری سے نجات دلادی۔ نئے علوم و فنون سے آشنائی بڑھی تو زندگی کے تصورات بھی تبدیل ہونے

لگے۔ طبقاتی شعور بھی پروان چڑھنے لگا۔ ظالم ومظلوم، حاکم ومحکوم، جابر ومجبور کا فرق شدت سے محسوس کیا جانے لگا۔ انحطاط پذیر معاشرہ زندگی کی نئی سرگرمیوں اور نئے خیالوں سے سیراب ہونے لگا۔ ہندوستان میں کل کارخانے قائم ہونے لگے تھے اور غریب کسان کے ساتھ غریب مزدوروں کا بھی طبقہ سامنے آنے لگا تھا۔ زمینداروں اور سرمایہ داروں کے خلاف صف آرائی ہونے لگی تھی۔ معاشرتی سطح پر مشرقیت اور مغربیت کی کشمکش میں آخرکار مشرق کے فرسودہ اور بیمار عقائد اور بے جان رسموں پر مغرب کی نئی علمی اور تہذیبی روشنی غالب آ گئی۔ جیسے جیسے نئے علوم وفنون اور نئے نظریات وخیالات سے واقفیت بڑھی، ہندوستانی عوام کو علم و عمل کے میدانوں میں جدوجہد کا نیا حوصلہ ملا۔ اپنے حالات ومسائل اور قومی اور بین الاقوامی انقلابات کے پس منظر میں اردو افسانے کا آغاز وفروغ ہوا۔

مختصر افسانے کی صنف بھی ناول ہی کی طرح براہ راست مغربی ادب کی دین ہے۔ اردو میں افسانہ نگاروں کی جو پہلی صف منظر عام پر آئی، پریم چند اس کے عظیم رہنما ثابت ہوئے۔ اردو میں مختصر افسانہ کی ابتداء دراصل پریم چند ہی نے کی۔ بقول ڈاکٹر قمر رئیس:

> ''مجھے یہ عرض کرنا ہے کہ پریم چند نام اختیار کرنے سے پہلے بھی ان کی ایک کہانی ملتی ہے جس میں مختصر افسانے کے تمام فنی لوازم موجود ہیں اور میری اب تک کی تحقیق کے مطابق یہ نہ صرف پریم چند کا بلکہ اردو کے رسالہ 'ادیب' میں د۔ ر (یعنی دھنپت رائے) کے نام سے شائع ہوا۔'' ۸۰

پریم چند کا قلمی نام انہوں نے اختیار کیا تو اس نام سے ان کی پہلی کہانی ''بڑے گھر کی بیٹی'' ۸۱ منظر عام پر آئی۔ یہ کہانی دسمبر ۱۹۱۰ء کے زمانہ میں شائع ہوئی۔ ڈاکٹر قمر رئیس نے مدن گوپال کا حوالہ دیتے ہوئے اس کہانی کی اہمیت اس طرح واضح کی ہے۔

> ''مدن گوپال نے اپنی تصنیف ''قلم کا مزدور'' میں لکھا ہے کہ نواب رائے نام ترک کر کے پریم چند کے فرضی نام سے جو پہلی کہانی ''بڑے گھر کی بیٹی'' دسمبر ۱۹۱۰ء میں انہوں نے زمانہ میں لکھی، وہ ان کے فن کا نیا موڑ اور حقیقت پسندی کے رجحان کا نقش اول ہے اور اس میں شک نہیں کہ یہ کہانی ''مختصر افسانہ'' کے جدید مغربی تصورات اور معیار کی آئینہ دار ہے۔'' ۸۲

افسانوں کا پہلا مجموعہ ''سوز وطن'' کے نام سے جون ۱۹۰۸ء میں شائع ہوا۔ اس

مجموعے میں درج ذیل پانچ کہانیاں شامل تھیں۔ (۱) دنیا کا سب سے انمول رتن (۲) شیخ مخمور (۳) یہی میرا وطن ہے (۴) جلسۂ ماتم اور (۵) عشق دنیا اور حب وطن۔ بعد ازاں ۱۹۱۵ء میں پریم پچیسی حصہ اول شائع ہوا اور دوسرا مجموعہ پریم پچیسی حصہ دوئم ۱۹۱۸ء میں منظر عام پر آیا۔ تیسرا افسانوی مجموعہ پریم پچیسی ۱۹۲۰ء میں شائع ہوا۔ اس کے بعد خاک پروانہ، خواب وخیال، فردوس خیال، پریم چالیسی، آخری تحفہ، زادراہ، دودھ کی محبت، واردات وغیرہ متعدد مجموعے مختلف وقتوں میں شائع ہوتے رہے۔ کچھ دنوں تک شروع ہی میں انہوں نے دھنپت رائے اور نواب رائے وغیرہ ناموں سے کچھ افسانے لکھے۔ پریم چند کا نام اختیار کرلینے کے بعد انہوں نے ہمیشہ اسی نام کو استعمال کیا اور اسی قلمی نام سے وہ مشہور بھی ہوئے۔ ڈاکٹر قمر رئیس نے مدن گوپال اور پریم چند کے صاحبزادے امرت رائے کے تعاون سے پریم چند کی کل شائع شدہ کہانیوں کی تعداد دوسو چار مقرر کی ہے۔۴۳ پریم چند نے ان تمام کہانیوں میں ہندوستانی زندگی کے عصری معاملات ومسائل کی ترجمانی کی ہے۔ حقیقت پسندی کا یہ واضح شعور اور اتنی شفاف مقصدیت پسندی پریم چند کے علاوہ کسی اور قصہ نگار کے یہاں نظر نہیں آتی۔ ان کی انسانیت پسندی، عوام دوستی، حق پسندی اور حب الوطنی نے افسانہ نگاری کی تاریخ میں ان روایتوں کی تشکیل کی جن کی روشنی دور دور تک پہنچی۔ ان کے افسانے ظالم ومظلوم اور حق وناحق کی کشمکش کے مظہر بن گئے۔ انہوں نے سرمایہ داری، سود خوار مہاجنوں کی خود غرضی، ہوسناکی، عوام دشمنی اور استحصالی ذہنیت کے خلاف قلمی جہاد کیا۔ پہلے ہی مرحلے میں انہوں نے افسانے کو زندگی کا حقیقی ترجمان بنا کر پیش کیا۔ پروفیسر وقار عظیم کی یہ رائے درست ہے کہ:

> ”پریم چند بلاشبہ اردو کے سب سے پہلے اور سب سے بڑے افسانہ نگار ہیں۔ سب سے پہلے اس لیے کہ ہمارے ذہن میں مختصر افسانہ یا کہانی کا جو تصور ہے وہ سب سے پہلے ہمیں پریم چند نے دیا۔ اور سب سے بڑے اس لیے ہیں کہ جن مختلف چیزوں سے کہانی بنتی ہے وہ سب ایک ایک کر کے پریم چند نے ہمیں سکھائی ہیں کہ افسانہ نگاری کی ۳۳ سال کی عمر میں ہمیں افسانہ ان ساری منزلوں سے گذرتا دکھائی دیتا ہے جنہیں ان کی

فنی زندگی کے موڑ اور سنگ میل کہنا چاہئے۔ پریم چند کا 'افسانہ' افسانہ نگاری کی مکمل تاریخ ہے۔ اس حد تک مکمل ہے کہ افسانہ جہاں سے شروع ہوا اور فن کے مختلف مدارج اور مرحلے طے کر کے جہاں تک پہنچا اس کی ساری اہم کڑیاں ہمیں پریم چند کے افسانوں میں مل جاتی ہیں۔''۸۴؎

پریم چند کی افسانوی بصیرت نے فن افسانہ کی روایتوں کی تشکیل، موضوع اور اسلوب دونوں جہتوں سے حقیقت پسندانہ بنیاد پر کی۔ انہوں نے عصری تقاضوں، انفرادی محرومیوں اور قومی المناکیوں کو فنکارانہ خوش اسلوبی کے ساتھ پیش کیا۔ محکوم و مظلوم ہندوستانی معاشرے کی آغوش میں پلنے والی عوامی زندگی کے دکھ سکھ کو انہوں نے سچی ہمدردی کے ساتھ خام مواد کے طور پر استعمال کیا۔ قومی زندگی میں رنج و راحت اور دکھ سکھ کی جو کیفیتیں تھیں، پریم چند خود ان میں مبتلا ہوئے، ان سے متاثر ہوئے اور اپنے تاثرات کو خلوص اور سچائی کے ساتھ انہوں نے افسانوی اسلوب میں منتقل کیا۔ مظلوم و ظالم، سرمایہ دار و محنت کش، حق و باطل کے سلسلے میں انہوں نے کبھی غیر جانبداری اختیار نہیں کی بلکہ مظلوموں اور ضرورت مندوں کے معاملات و مسائل سے انہوں نے اشتراک و تعاون کیا۔ افسانوں کے موضوعات کے لیے انہوں نے وادیٔ خیالات میں پرواز نہیں کئے بلکہ حقائق حیات کی طرف متوجہ ہوئے۔ ۱۹۳۵ء میں ان کا افسانہ ''کفن'' شائع ہوا تو اس نے افسانہ نگاری کی تاریخ میں ایک اور سنگ میل نصب کیا۔ فن اور فکر دونوں جہتوں سے اس کی تخلیقی انفرادیت اپنی مثال آپ ہے۔ ان دونوں عناصر کا اتنا خوبصورت امتزاج اب تک منظر عام پر نہیں آیا تھا۔ دیہات کی زندگی کی آئینہ داری کرنے والے دو کرداروں کی یہ کہانی موضوع اور تکنیک دونوں اعتبار سے ایک دلکش اور انوکھے فنی تجربے کی حیثیت رکھتی ہے ہندوستان میں عوامی زندگی کی اصل طاقت ہندوستان کے دیہاتوں میں ہے۔ اس حقیقت کو ادیبوں نے قابل توجہ نہ سمجھا تھا۔ دیہاتوں کو ناول اور افسانہ کا موضوع بنانے کا کوئی تصور ہی نہ تھا۔ ان سے متعلق معاملات و مسائل کی ایسی کوئی اہمیت بھی نہ تھی کہ جس کی وجہ سے انہیں فن افسانہ کے موضوع کے طور پر استعمال کرنے کا تصور پنپتا۔ پریم چند نے پہلی مرتبہ دیہاتوں کی غیر دلچسپ اور سیدھی سادہ انسانی زندگی کو افسانے کے ذریعہ پیش کر کے ایک نئی راہ دکھائی اور پھر یہ محسوس کیا جانے لگا کہ دیہات کی

معصوم، بے تکلف اور غیر مصنوعی زندگی میں اتنی تاب وتب اور توانائی ہے کہ اس سے غیر فانی افسانے تخلیق کئے جا سکتے ہیں۔ گھیسو اور مادھو کی مفلس، مجبور، بے عمل اور بے کشش زندگی کو 'کفن' کے مختصر سے پلاٹ میں پریم چند نے اتنی دلکشی اور احتیاط کے ساتھ پیش کیا ہے کہ دیہات کی عوامی زندگی کا سچا نقشہ سامنے آجاتا ہے۔ ۱۹۳۲ء میں ''انگارے'' کی اشاعت سے یہ واضح ہو گیا کہ ڈی ایچ لارنس اور جیمس جوائس کے اسلوب فن کے اثرات کا نفوذ شروع ہو چکا ہے۔ اس مجموعے میں دس کہانیاں شامل تھیں۔ پانچ کہانیاں سجاد ظہیر کی، رشید جہاں کی دو، احمد علی کی دو اور محمود الظفر کی ایک۔ سجاد ظہیر اور احمد علی کے افسانوں کی تکنیک خاص طور پر دو تکنیک سے متاثر تھی۔ پریم چند کی پہلے افسانوی مجموعے ''سوز وطن'' میں برطانوی سرکار کے خلاف باغیانہ جذبے کی روش محسوس کی گئی تھی، اس لیے حکومت نے اسے ضبط کر لیا اور ممنوع الاشاعت قرار دے دیا۔ ''انگارے'' میں چونکہ سماج کی مروجہ قدروں کا مذاق اڑایا گیا تھا، اس لیے قدامت پسندوں کی ہنگامہ آرائی کے نتیجے میں سرکار نے اس کے ساتھ بھی وہی سلوک کیا۔ ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی لکھتے ہیں:

> ''انکے (پریم چند کا) افسانہ کفن جو غالباً ان کی آخری کہانی ہے فنی اعتبار سے اردو کا پہلا مکمل افسانہ ہے۔ جس پر جدید افسانہ نگاری کا اطلاق ہو سکتا ہے۔ لیکن ۱۹۳۲ء میں جدید افسانہ نگاری کے جو نمونے ''انگارے'' کے مصنفین نے پیش کئے وہ پریم چند کے معتدل انداز نگارش اور ضبط واحتیاط کا ایک ردعمل تھے۔ ''انگارے'' کے مصنفین کے یہاں جو بے لگام حقیقت نگاری ہے وہ قدیم معاشرے اور اخلاق وقوانین کے خلاف ایک وحشیانہ بغاوت ہے۔''[۸۵]

''انگارے'' کے افسانہ نگاروں نے مغرب کے فن سے استفادہ کیا تھا لیکن ان کے موضوعات مشرق کی زندگی سے وابستہ تھے۔ ان افسانوں میں ہندوستان کی عوامی زندگی کے وہ نشیب وفراز منعکس ہوئے جو مذہبی، سیاسی اور معاشرتی سطح پر موجود تھے۔ اس انعکاس میں جرات تحریر بھی اور بے باکئ خیال بھی۔ زندگی کے جن پہلوؤں سے اب تک دانستہ چشم پوشی کی جاتی رہی تھی ''انگارے'' کے افسانہ نگاروں نے انہیں تخلیقی بصیرت اور جسارت سے کام لے کر افسانوی اسلوب میں پیش کر دیا۔ بقول پروفیسر وقار عظیم:

"دکفن کی رہنمائی اور انگارے کی رہنمائی میں سب سے بڑا فرق یہی ہے
کہ ایک نے مستقبل کے افسانے کو ایک سنجیدہ، دھیمی، سبک رو لیکن دیرپا
بغاوت کی راہ دکھائی اور دوسرے نے جارحانہ اندازِ نظر کو انقلاب کا پیش
خیمہ سمجھنے کی روش عام کی۔ ایک میں ایسی گہرائی ہے کہ جس نے انسانی
فطرت کی پوشیدہ جہتوں تک رسائی کی ہے اور دوسرے کی نظر زندگی کے
ہر خارجی پہلو کی رگ وپے کا جائزہ لینے اور اس کے ساتھ عمل جراحی کرنے
پر اصرار کرتی ہے۔ فن کے پرستار دونوں ہیں لیکن ایک نے فن کے ماضی کو
سامنے رکھ کر اسے زیادہ حسین اور زیادہ بامعنی بنانے کو فن کی خدمت جانا
ہے، دوسرے نے ماضی کی روایت کے سارے رشتوں کو کاٹ کر فن کے
ایک آزاد مسلک کی پیروی اور تلقین کی ہے۔"[۸۶]

پریم چند کے دوش بدوش چلنے والوں میں سلطان حیدر جوش اور سجاد حیدر یلدرم کے نام اہم ہیں۔ فسانۂ جوش میں شامل افسانے اس امر کی وضاحت کرتے ہیں کہ سلطان حیدر جوش کے یہاں اصلاحی میلان نمایاں ہے۔ اصلاح معاشرہ کے جوش میں وہ تبلیغی انداز اختیار کرنے سے بھی گریز نہیں کرتے۔ اسی لیے بسا اوقات خطابت کا طرز افسانوی اسلوب پر حاوی ہو گیا ہے۔ ان کے واعظانہ اور ناصحانہ انداز سے اکتاہٹ کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ حقیقت پسندی کے مصلحانہ رنگ نے فنی حسن کو مجروح کر دیا ہے۔ جوش کے مقابلے میں سجاد حیدر یلدرم کے طرز میں فنی حسن زیادہ نمایاں ہے۔ ان کا امتیازی وصف یہ ہے کہ جس دور میں تمام لوگ معاشرے کی اصلاح کی طرف متوجہ تھے اور عوامی مفادات کے تحفظ کے لیے سیاسی اور سماجی سازشوں کو بے نقاب کر رہے تھے، اس دور میں یلدرم نے فنی خوش اسلوبی اور ادبی محاسن پر زور دیا۔ ان کے پہلے مجموعہ "خیالستان" کے افسانے فارستان، گلستان، سودائے سنگین، حکایت لیلیٰ مجنوں وغیرہ فنی محاسن کی دلکش نمائندگی کرتے ہیں۔ ان کی حسن آفرینی اور اسلوبی شادابی آج بھی نظر انداز نہیں کی جاسکتی۔ یلدرم کی انفرادیت میں وہ بانکپن ہے جسے دور سے بھی پہچانا جاسکتا ہے۔ فنی نزاکتیں، خیالات کی شیرینی و پاکیزگی، اسلوب ادا کی دلکشی اور مٹھاس، تشبیہات و استعارات کی ندرت و تازگی اور افسانے کے آغاز و انجام کا موثر

تیکھاپن ان کے افسانوں کی اہم خصوصیات ہیں۔ یہاں اس امر کو ملحوظ رکھنا چاہئے کہ یلدرم نے معاشرتی زندگی اور اس کے مسائل، انسانی فطرت اور اس کے رموز کے اظہار سے انحراف نہیں کیا ہے۔ کہیں معاشرتی حقائق پر طنزیہ پیرایہ میں روشنی ڈالی گئی ہے تو کہیں اخلاقی قدروں سے وابستہ عناصر واضح کئے گئے ہیں۔ کہیں اصلاح پسند مزاج نمایاں ہوا ہے اور تلقین و ہدایت کا رنگ آ گیا ہے تو کہیں انسانی فطرت کی گہرائیوں میں اترنے کی پر خلوص کاوش دکھائی دیتی ہے۔ بہر حال اردو افسانہ نگاری کے پہلے دور میں ہی تین اہم اور قابل توجہ افسانہ نگار ہیں جن کی تخلیقی کاوشوں نے اس جدید صنف ادب کے فروغ و ارتقا کے لیے راہیں ہموار کیں۔

۱۹۱۴ء سے ۱۹۳۰ء تک کے دوران افسانہ نگاری کے دوسرے عہد کی نشو و نما ہوئی۔ مذکورہ تینوں افسانہ نگار اس دور میں بھی لکھتے رہے۔ ان کے علاوہ نیاز فتح پوری، پنڈت سدرشن، راشد الخیری، ل احمد اکبر آبادی، عظیم بیگ چغتائی، مجنوں گورکھپوری، حجاب امتیاز علی، ڈاکٹر اعظم کریوی، علی عباس حسینی اور حامد اللہ افسر کی شخصیتیں سامنے آئیں۔ اس دور میں بھی افسانہ نگاروں کے میر کارواں پریم چند ہی نظر آتے ہیں۔ ان کے افسانوی رنگ نے اس عہد میں مقبولیت عام حاصل کرلی ہیں۔ دیہات کی عوامی زندگی کے مسئلوں کی طرف عام طور پر افسانہ نگار متوجہ ہونے لگے۔ پنڈت بدری ناتھ سدرشن نے دیہات کی معاشرتی زندگی پر اس طرح توجہ دی کہ ان کی مقامیت پسندی فطری حسن و اثر کی ترجمانی کرنے لگی۔ وہ ایک کامیاب مصور حیات ہیں۔ ان کے مقصد فن ہی کامیاب معاشرتی زندگی کی تصویروں کی پیش کش ہے لیکن آگے چل کر پریم چند کے فنی ورثہ کے اصل محافظ اوپندر ناتھ اشک ثابت ہوئے۔ ادبی محاسن کے مقابلے میں اصلاحی مقصد پر زور دینے والے افسانہ نگاروں میں راشد الخیری، عظیم بیگ چغتائی اور حامد اللہ افسر کے نام قابل ذکر ہیں۔ تینوں افسانہ نگار معاشرے کی اصلاح کے پر خلوص جذبات سے سرشار ہونے کے باوجود ایک دوسرے سے کچھ مختلف ہیں۔ راشد الخیری کے ناولوں اور افسانوں میں عورتوں کی مظلومی و بے زبانی اور حق تلفی کو ہمدردی کے تیز احساس کی روشنی میں پیش کیا گیا ہے۔ عورتوں کے مزاج، عادات، خصائل اور زبان و بیان سے ان کی واقفیت گہری ہے اور ان کے احساسات کی ترجمانی میں انہیں کمال حاصل ہے اور یہ ترجمانی قارئین کو متاثر کئے بغیر نہیں رہتی۔ اسی لئے راشد الخیری کو 'مصور غم' کہا گیا ہے۔

وہ اس مصوری سے اصلاح معاشرہ کا کام لینا چاہتے ہیں۔ بنیادی طور پر ان کے یہاں تبلیغی رومانیت حاوی ہے۔ معاشرے کی اصلاح کا خیال عظیم بیگ چغتائی کے یہاں بھی ہے۔ وہ معاشرہ نسواں میں پائی جانے والی فرسودہ روایتوں کے خلاف پرچم بلند کرتے ہیں۔ شادی بیاہ، نکاح طلاق اور پردہ وغیرہ کے سلسلے میں جو فرسودہ رسمیں رائج ہیں وہ ان میں صحت مند تبدیلیاں چاہتے ہیں۔ تبدیلیوں کی یہی خواہش ان کے افسانے کی تخلیق کا محرک بن جاتی ہے۔ افسانہ نگار کی حیثیت سے ان کا امتیازی وصف یہ ہے کہ انہوں نے پہلی مرتبہ اصلاح پسندی کے سنجیدہ میلان کو مزاحیہ اسلوب بخشا۔ افسانوں میں مزاحیہ عنصر کے استعمال کا یہ انوکھا تجربہ تھا۔ حامد اللہ افسر کے افسانوی مجموعوں ''ڈالی کی جوگ'' اور ''پرچھائیاں'' کے مطالعہ سے اس حقیقت کی وضاحت ہوتی ہے کہ وہ اپنے افسانوں کے لئے معاشرتی زندگی کے معاملات و مسائل میں سے ایسی عام باتوں کا انتخاب کرتے ہیں جنہیں دوسرے معمولی اور غیر اہم سمجھ کر چھوڑ دیتے ہیں۔ افسر اپنی عام باتوں اور معلوم سچائیوں سے زندگی کی توانائی حاصل کرتے ہیں۔ ان کے انفرادی رنگ کا حسن یہی ہے۔ اس دور میں ل احمد اکبرآبادی کے افسانے بھی منظر عام پر آئے ہیں جن میں گاؤں اور شہروں کی زندگی کی تصویریں بھی ہیں اور جمالیاتی دلکشی بھی۔ ان کے اسلوب پر پریم چند اور یلدرم دونوں ہی کا اثر ہے۔ اعظم کریوی، اوپندر ناتھ اشک، سہیل عظیم آبادی اور علی عباس حسینی نے اس دور میں پریم چند کی روایتوں کے حفظ و فروغ کے لیے مخلصانہ انداز میں تخلیقی کاوشیں کیں۔ بقول عزیز احمد:

> ''پریم چند کی روایات کی سب سے زیادہ نگہداشت اوپندر ناتھ اشک نے کی ہے اور اپنے لیے موضوع اور بیان کے نئے راستے بھی تلاش کئے ہیں۔ پریم چند کی طرح انہیں بھی نچلے متوسط طبقے کے مصائب، مسائل، خرابیاں، بے ہودگیاں، پریشانیاں بیان کرنے میں کمال حاصل ہے۔ پریم چند کی طرح ان کے افسانوں میں بھی ایک طرح کا ضبط اور ٹھہراؤ ہے۔''[۸۷]

ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی نے پریم چند کا رنگ اختیار کرنے والے اور اس کی توسیع کرنے والے افسانہ نگاروں کا شمار ''پریم چند اسکول'' کے عنوان کے تحت کیا ہے۔[۸۸] اور اس اسکول میں بالخصوص سدرشن، اعظم کریوری، علی عباس حسینی اور سہیل عظیم آبادی کو شامل کیا

ہے۔ اول الذکر دونوں افسانہ نگاروں نے پریم چند کی روش ضرور اختیار کی لیکن اس میں وسعت نہ پیدا کر سکے۔ ان کے موضوعات میں وقتی زور تھا اور محدودیت جبکہ موخرالذکر دونوں افسانہ نگاروں نے معاملات و مسائل کے بدلتے ہوئے رنگ اور حالات کی تبدیلیوں سے اپنے افسانوی مزاج کو ہم آہنگ کیا ہے۔ علی عباس حسینی کے افسانوں میں گاؤں اور شہر کے عام انسانوں کی زندگی کی تلخیاں منعکس ہوئی ہیں۔ سماجی زندگی کے کامیاب اور موثر مرقع ان کے افسانوں میں موجود ہیں۔ طبقاتی تفاوت سے پیدا ہونے والی محرومیوں اور ناانصافیوں کو فنی سلیقے سے انہوں نے اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی ان کے یہاں ایک ہلکی سی تصوریت بھی موجود ہے جس کی وجہ سے ان کے افسانوی اسلوب و مزاج پر رومانیت کا ایک دھیما رنگ دکھائی دیتا ہے۔ سردار جعفری کے لفظوں میں:

> ''علی عباس حسینی کا فن پریم چند کے باغ کا پھول ہے۔ ان کی افسانہ نگاری کی بنیاد انسان دوستی کے حسین جذبے پر قائم ہے جس میں تھوڑی سی قدامت پسندی کے ساتھ ساتھ تصورات اور رومانیت کی اچھی خاصی آمیزش ہے۔ اس کی وجہ سے ان کی حقیقت پسندی میں گہرائی آتی ہے اور اصلاح کی خواہش حاوی ہو جاتی ہے۔''[89]

انسان دوستی اور حق پسندی کی یہی صفت سہیل عظیم آبادی کے افسانوں میں بھی نمایاں ہے۔ علی عباس حسینی نے یوپی کے گاؤں اور شہروں کی زندگی کو موضوع بنایا تو سہیل عظیم آبادی نے بہار کے گاؤں اور شہر کے دکھ سکھ کو اپنے تخلیقی شعور کا حصہ بنا کر افسانوی پیرائے میں پیش کیا۔ انہوں نے عام انسانی زندگی کے ان تاریک گوشوں کو فنکارانہ احتیاط اور فنی نظم و ضبط کے ساتھ پیش کیا جو اب تک زیر حجاب تھے۔ ان کے کردار نہ اصلاحی جوش و خروش کے علمبردار ہیں اور نہ جذباتی پیکر۔ افسانہ نگار اپنے کرداروں کی نفسیات سے بہ خوبی واقف ہیں اس لئے ان کرداروں کی عملی اور جذباتی دنیاؤں میں کامل ہم آہنگی ملتی ہے۔ اسی دور میں افسانہ نگاروں کا ایک وہ حلقہ بھی ہے جس نے مقصدیت پسندی کی بے کیفی اور خشکی سے دامن بچا کر رومانی راہ اختیار کی۔ اس حلقے کی نمائندگی نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری اور حجاب امتیاز علی کرتے ہیں۔ ان افسانہ نگاروں پر کچھ اثر یلدرم کے اسلوب کا بھی ہے۔ نیاز فتح پوری

موضوع اور اسلوب دونوں جہتوں سے ایک خالص رومانی افسانہ نگار ہیں۔ ''نگارستان'' اور ''جمالستان'' ان کے افسانوی مجموعوں کے نام ہیں۔ ان ناموں سے بھی ان کے افسانوی مزاج کی انفرادیت نمایاں ہوتی ہیں۔ اور ان میں شامل تمام افسانے بھی اس کی غمازی کرتے ہیں کہ نیاز کو دنیائے آب وگل کے تجربات سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ اسلوب نگارش کی سحر طرازی، تخئیل کی بلندی اور جذبہ واحساس کا میلان ان کے افسانوں کے بنیادی اوصاف ہیں۔ انہوں نے حسین وجمیل خیال واحساس کو رنگین ودلکش اسلوب تحریر ہی میں پیش کردینے ہی پر قناعت کی ہے۔ مجنوں کی رومانیت ان کے یہاں بھی ہیں لیکن ان موضوعات کی پیش کش کے دوران وہ صرف خیالی دنیا اور فرضی ماحول میں پرواز نہیں کرتے۔ دنیائے حقائق کے تقاضوں کا بھی لحاظ رکھتے ہیں اور سماجی رشتوں کا تجزیہ بھی کرتے ہیں۔

''خواب وخیال''، ''تم میرے ہو''، ''بیگانہ'' اور ''شکست کے بعد'' وغیرہ افسانے ان کے نقطہ نظر اور طرز تحریر کے کامل نمونے ہیں۔ حجاب امتیاز علی بھی ایک رومانی افسانہ نگار رہی ہیں۔ ان کے افسانے قوت تخئیل کی پیداوار ہیں۔ افسانے کے واقعات فرضی اور ماحول تصوراتی ہوتے ہیں اور انداز تحریر پر تحیر آمیز شعریت کی گہری چھاپ ہے۔

اردو میں افسانہ نگاری کے تیسرے دور کا آغاز ۱۹۳۰ء سے ہوا۔ اس دور کے لکھنے والوں کی تخلیقی سرگرمیاں پورے انہماک کے ساتھ ۱۹۴۷ء تک جاری رہیں۔ عالم گیر معاشی بحران سے برصغیر کی آزادی اور تقسیم ملک تک کے سیکڑوں اہم سیاسی واقعات، اقتصادی پیچیدگیاں اور سماجی تغیرات اس وقفے میں ہندوستانی معاشرے پر اثر انداز ہوتے رہے۔ تفصیلات گذشتہ صفحات میں پیش کی جاچکی ہیں۔ تسلسل بیان کو برقرار رکھنے اور آگے بڑھانے کے لئے یہاں اس کی وضاحت ضروری ہے کہ ایک طرف عالمی پیمانے پر معاشرتی نظام غیر معمولی تغیرات سے آشنا ہورہا تھا، سیاسی اور صنعتی بیداریاں عام ہورہی تھیں۔ حیرت ناک سائنسی ایجادات کا ردعمل عقیدوں کی پرانی کھوکھلی دیواروں کو منہدم کرتا جارہا تھا اور دوسری طرف لارنس، جوائس، وولف اور ہکسلے کے جدید ادبی تصورات، تحلیلی نظریات اور اسالیب سے اردو افسانہ براہ راست قریب تر ہورہا تھا۔ تیسری طرف ملک کے اندر غیر ملکی اقتدار کے تسلط سے حصول نجات کی لڑائی فیصلہ کن مرحلے میں داخل ہوچکی تھی۔ عوام اپنے حقوق ومسائل

کو پہچاننے لگے تھے۔ صنعتی ترقیوں کے دروازے کھلتے جارہے تھے۔ ہر طرف نئے قانون، آزادی اور نئی سیاسی زندگی کے خواب دیکھے جارہے تھے۔ اردو افسانہ اس دور میں بدلتی ہوئی زندگی، سماجی تغیرات اور نظریاتی تبدیلیوں کی مکمل اور موثر ترجمانی کرتا نظر آتا ہے۔ اس دور میں بھی افسانے کی سربراہی مجموعی طور پر پریم چند ہی کے ہاتھوں میں رہی لیکن ترقی پسند تحریک کے باضابطہ آغاز وفروغ نے قصہ نگاری کے نئے موضوعی اور اسلوبی آفاق روشن کیے۔ اپریل ۱۹۳۶ء میں لکھنؤ میں ترقی پسندوں کی جو پہلی کانفرنس منعقد ہوئی اس کی صدارت پریم چند ہی نے کی تھی اور خطبۂ صدارت میں انہوں نے کہا تھا:

> ''ہمیں حسن کا معیار تبدیل کرنا ہوگا۔ ابھی تک اس کا معیار امیرانہ اور عیش پرورانہ تھا۔ ہمارا آرٹسٹ امراء کے دامن سے وابستہ رہنا چاہتا تھا۔ انہی کی قدردانی پر اس کی ہستی قائم تھی اور انہی کی خوشیوں اور رنجوں، حسرتوں اور تمناؤں، چشمکوں اور رقابتوں کی تشریح وتفسیر آرٹ کا مقصد تھا۔ اس کی نگاہیں محل سراؤں اور بنگلوں کی طرف اٹھتی تھیں۔ جھونپڑے اور کھنڈر اس کے التفات کے قابل نہ تھے۔ انہیں وہ انسانیت کے دامن سے خارج سمجھتا تھا۔ آرٹ نام تھا محدود صورت پرستی کا، الفاظ کی ترکیبوں کا، خیالات کی بندشوں کا، زندگی کا کوئی آئیڈیل نہیں، زندگی کا کوئی اونچا مقصد نہیں۔'' ۹۰

گویا پریم چند نے ادب کے تمام موضوعات اور اسالیب میں صحت مند تفسیر برپا کرنے کا پیغام دیا۔ ہندوستان میں اس تحریک کی قیادت حقیقتاً سجاد ظہیر نے کی، جنہوں نے برطانیہ میں قیام کے دوران ہی اس تحریک سے قربت حاصل کرلی تھی۔ ہندوستان کے ترقی پسند ادیبوں نے اپنی تحریک کا پہلا منشور لندن ہی میں تیار کیا۔ ان ادیبوں میں سجاد ظہیر کے علاوہ ڈاکٹر ملک راج آنند، ڈاکٹر جیوتی گھوش، ڈاکٹر کے ایس بھٹ، ڈاکٹر ایس سنہا اور ڈاکٹر سمرودین تاثیر تھے۔ ان تمام لوگوں کے دستخط مینی فیسٹو پر ثبت تھے۔ سجاد ظہیر اس تحریک سے ذہنی طور پر ۱۹۳۵ء ہی میں وابستہ ہوگئے تھے۔ جولائی ۱۹۳۵ء میں فرانس کی راجدھانی پیرس میں دنیا بھر کے ترقی پسند ادیبوں کی کانگریس برائے تحفظ ثقافت بلائی گئی تھی۔ اس کانگریس کے داعیوں میں ہنری باربس، میکسم گورکی، رومن رولاں، تامس مان، آندرے مالرو اور والڈو

فرینک جیسی اہم اور مشہور و معروف شخصیتیں تھیں۔ سجاد ظہیر نے بھی اس کانگریس میں شرکت کی تھی۔ یورپ کے زمانۂ قیام میں انہوں نے روالف فاکس اور لوئی آراگون جیسی شخصیتوں سے ملاقات کی، تبادلہ خیال کیا اور ہندوستان کے عوامی معاشرے کی زبوں حالی کو دور کرنے کے لیے مشورے کیے۔ ان تمام باتوں کا اثر یہ ہوا کہ جدت پسندی، روشن خیالی اور ترقی پسندی کا عنصر ان کے فنی شعور کا اہم حصہ بن گیا۔ ۱۹۳۵ء کے آخر میں سجاد ظہیر بیرسٹری کی تعلیم مکمل کر کے ہندوستان واپس آ گئے۔ یہاں انہوں نے الہ آباد میں رہ کر ترقی پسند ادیب سے متعلق منصوبوں کو اپنی شکل دینے کی کوششیں شروع کر دیں۔ ان کوششوں کے نتیجے میں ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند ادیبوں کی پہلی کانفرنس منعقد ہو سکی۔ اس کے لگ بھگ دو برس کے بعد ان کا ناولٹ 'لندن کی ایک رات'' شائع ہوا جس کے جدید اسلوب تکنیک اور جذبہ موضوع نے قصہ نگاری کے شعور کو ارتقا کی ایک اور راہ دکھائی۔ اس سے پہلے نیاز فتح پوری اور کشن پرساد کول کے بعض اچھے ناولٹ شائع ہو چکے تھے۔ ''لندن کی ایک رات'' نے اس روایت کو جدید تکنیکی شعور سے آشنا کیا۔ اس کی تفصیل آئندہ صفحات میں آئے گی۔ ترقی پسند تحریک سے پہلے ادب میں موضوعات کی اہمیت برائے نام تھی۔ اس تحریک کے آغاز و فروغ نے موضوع کی محدودیت اور اسلوب کے تعطل پر ضرب کاری لگائی۔ جدید تقاضوں سے زندگی کے تمام شعبے متاثر ہو رہے تھے۔ ایسی حالت میں شعر و ادب کی روایتوں کا منجمد رہنا نقصان دہ بھی تھا اور غیر فطری بھی۔ ترقی پسند تحریک نے شعر و ادب کی تمام صنفوں کو عصری مطالبوں سے ہم آہنگ کیا۔ قصہ نگاری کے شعور نے اس تحریک سے بطور خاص استفادہ کیا۔ دنیائے افسانہ مارکس، فرائڈ، یونگ اور ایڈلر کے اقتصادی اور لاشعوری نظریات سے پوری طرح مستفید ہونے لگی۔ جس کے لازمی نتیجے کے طور پر حقیقت نگاری کی روش نے دو سمتیں اختیار کیں۔ خارجی حقیقت نگاری اور داخلی حقیقت نگاری۔ خارجی حقیقت نگاری کی روش کے تحت فرد کے باطن میں پرورش پانے والی نفسی الجھنوں، جنسی محرومیوں اور ناآسودہ جبلی تقاضوں کو ناول و افسانہ کے خام مواد کے طور پر استعمال کیا گیا۔ اسلوبی روایتوں کی پابندیاں اور روایتی ہستیوں کی حد بندیاں بتدریج ٹوٹتی چلی گئیں اور تخلیقی سطح پر تکنیکی اور اسلوبی تجربوں کا شعور آہستہ آہستہ نکھرتا چلا گیا۔

———

تیسرا باب

ناولٹ نگاری کا فن

ایک الگ مستقل اور ممتاز صنف قصہ کی حیثیت سے ناولٹ کی خصوصیات کی نشاندہی اب تک نہیں کی گئی ہے اور نہ اس کے صنفی معیار قدر سے متعلق اوصاف کی جستجو کی ضرورت ہی محسوس کی گئی ہے۔ اکثر و بیشتر ناول اور ناولٹ کو ایک ہی چیز تصور کیا گیا ہے۔ ادیبوں نے "ناولٹ" کے لفظ کو اپنی تخلیقات کے لیے تو استعمال کیا ہے۔ تنقید نگاروں نے اس کے الگ وجود کو بحث و نظر کے لائق نہیں سمجھا۔ اس امر کی تصریح اس وضاحت سے ہو سکے گی کہ بعض معروف عصری رسالوں نے خصوصی شمارے کے طور پر "ناولٹ نمبر" بھی شائع کئے تو تمہید کے طور پر تنقیدی مطالعہ ناولوں کا ہی شامل کیا گیا۔ یہ درست ہے کہ ناول اور ناولٹ میں کوئی ایسا نمایاں فرق نہیں ہے کہ جس کی بنیاد پر ان دونوں کے لیے دو یکسر مختلف پیمانے وضع کئے جائیں۔ ہیئت اور موضوع اور اسلوب و مزاج کے اعتبار سے ایسا کوئی فرق یہاں نہیں ملتا کہ جس کی وجہ سے کسی طرح کے اختلافات یا تضاد یا بیگانگی یا موضوعی بُعد کا گمان گذرے۔ تخلیقی سطح پر ان دونوں کے مزاج بھی یکساں ہیں اور تکنیک میں بھی ہم رنگی۔ لیکن تمام مطابقتوں کے باوجود ان دونوں کے درمیان ایک خط امتیاز بہر حال حائل ہے۔ میں ذیل کی سطروں میں اسی امتیاز کو واضح کرنے کی کوشش کروں گا۔ چونکہ ناول کو ناولٹ پر تقدم حاصل ہے اور موخر الذکر صنف قصہ کے عناصر ترکیبی اور بنیادی خصوصیات بھی بالعموم وہی ہیں جو اول الذکر صنف قصہ کے ہیں اس لیے میں پہلے اجمالی طور پر صنف ناول کے فنی محاسن کا جائزہ ضروری سمجھتا ہوں۔

ناول، دراصل اطالوی لفظ "نویلا" سے ماخوذ ہے جس کے دائرے میں بھکچھوؤں اور سنتوں کے قصے آتے ہیں۔ دور جدید میں ناول قصے کی ممتاز اور سب سے مقبول ترقی یافتہ

صنف ہے۔ اسے عام طور پر نثر میں ایک افسانوی بیان کہا جاتا ہے جس کی ایک خاص طوالت ہوتی ہے۔ A fictional narrative in proseof substantial length اور یہ افسانوی بیان انسان کو اس کے حقیقی ادب کا عرفان بخشتا ہے۔ مفروضوں اور واہموں کی نیم تاریک وادیوں سے نکل کر حقیقت کی شاہراہ پر پہنچنے میں ناول نے انسان کی مدد کی ہے اسے حوصلہ دیا ہے اور حقائق کے ان گنت روپ پہچوائے ہیں۔ رومان کے تمام رنگ ناول کے لیے اس لیے مضر ہیں کہ:

''جو چیز رومان کو دل کش بناتی ہے وہ ناول کے لیے زہر قاتل ہے۔ طلسمی اور عجیب وغریب کی ناول میں گنجائش نہیں۔ ناول اور فلسفیانہ قصے دونوں میں ایک معلمانہ مقصد ہوتا ہے۔ ...... ناول انسان کو حقیقت تک واپس لے جانے میں رومان کی بنیاد سے انکار کرتا ہے'' ۹۱

ناول مجموعی طور پر زندگی کی پیش کش کا وسیلہ ہے۔ انسانی تجربہ و مشاہدہ کو تخلیقی بصیرت کے ساتھ ایک خاص سلیقے سے پیش کر دینا، ناول کی تخلیق کے مترادف ہے۔ تغیرات کے تمام زیر و بم کے باوجود جس طرح ایک فرد کی زندگی داخلی اور خارجی دونوں سطح پر نظم وضبط کی پابند ہوتی ہے اسی طرح ناول بھی اپنی ہیئت و ساخت اور موضوع و مواد میں نظم وضبط کا پابند ہوتا ہے۔ ڈاکٹر خورشید الاسلام لکھتے ہیں:

''ناول کی تخلیق کا تحریک وہ دلچسپی ہے جو انسان کو انسانی زندگی سے ہوتی ہے۔ ناول فرد کی اہمیت کا اعلان کرتا ہے۔ فرد کی زندگی میں ایک ربط ہوتا ہے۔ یہ ربط اس کے داخلی نشو ونما اور خارجی علائق کے عمل اور رد عمل کا نتیجہ ہوتا ہے۔ افراد کو اس طرح پیش کرنا کہ زندگی کے واقعات یا بہ الفاظ دیگر ناول کے اجزاء باہم دست و گریباں نظر آئیں پلاٹ ہے۔'' ۹۲

کردار مکالمہ اور زمانی و مکانی پس منظر مل کر ناول کے واقعات کو ایک خاص فنی توانائی بخشتے ہیں اور یہ واقعات زندگی کی سرگرمیوں سے ماخوذ ہوتے ہیں۔ گویا ناول کا موضوع بنیادی طور پر انسانی زندگی ہے۔ تصوری یا تخیلی زندگی نہیں عملی اور عصری زندگی۔ اس زندگی کو فنکار اپنے طور پر دیکھتا، سمجھتا اور محسوس کرتا ہے اور اپنے تخلیقی شعور کی روشنی میں اسے

سنوارنے کی کاوش بھی کرتا ہے۔ لیکن یہ کاوش واعظانہ اور ناصحانہ ہو تو ناول میں سطحیت آجاتی ہے۔ نقطہ نظر موجود ضرور ہو لیکن نہ اس طرح کہ قارئین سمجھنے لگے کہ ناول نگار نے اپنے نقطۂ نظر کی تبلیغ ہی کو مقدم رکھا ہے۔ ایک مکمل اور کامیاب ناول دراصل وہ ہے جس میں مواد ہیئت کے تمام پہلو باہم شیر وشکر ہوں اور یہ پڑھنے والوں پر ایک اور صرف ایک ہی تاثراتی نقش مرتسم کرے۔ پروفیسر آل احمد سرور نے مارک شورر (Mark Shorer) کے حوالے سے تحریر کیا ہے—

''مواد کی بات تجربے کو واضح کرنے کے لیے ہے۔ ہمیں حاصل شدہ مواد Achived Content اور تجربے اور حاصل شدہ مواد اور آرٹ میں جو فرق ہے اسی کو تکنیک کہتے ہیں۔ تکنیک کے دو پہلو ہیں ایک تجربے کی نوعیت بیان کرتے ہیں۔ الفاظ کا انتخاب اور استعمال، یعنی زبان کا تخلیقی استعمال اور چونکہ یہاں نثر کا سوال ہے اس لیے تخلیقی استعمال کے ساتھ نثر کے تعمیری اظہار کے ساتھ پورا انصاف، دوسرے نقطۂ نظر کی موجودگی جو نہ صرف ایک ڈرامائی حد بندی کرتی ہے بلکہ ایک طرح موضوع کو بھی متعین کرتی ہے۔ گویا ناول میں مواد اور ہیئت علیحدہ نہیں ہوتے۔''[۹۳]

میں نے عرض کیا ہے کہ ناول کا اصل موضوع زندگی ہے اور اس کے واقعات۔ نیز یہ کہ حقیقت نگاری اس کی اولین شرط ہے۔ زندگی کے واقعاتی نشیب وفراز کو مؤرخ بھی قلم بند کر سکتا ہے اور ناول نگار بھی۔ مورخ، بیان واقعات سے سرمو انحراف نہیں کر سکتا۔ واقعات میں قطع و برید اور تجربات میں کتر بیونت کا پروانہ اسے حاصل نہیں ہے۔ لیکن یہ سہولت ناول نگار کو حاصل ہے۔ وہ اپنی اسی سہولت کا استعمال کر کے ناول کو تاریخ بننے سے بچا لیتا ہے۔ ناول نگار کی قوت تخلیق کو یہ امتیاز بھی حاصل ہے کہ وہ ماضی اور مستقبل دونوں کو آغوش حال میں ڈال کر استفادہ کرتا ہے۔ اور سب سے اہم فرق دونوں میں یہ ہے کہ تاریخ وحقائق کو ایک تسلسل کے ساتھ بیان کرتی چلی جاتی ہے اور ناول کے حقائق ذوق تجسس کو چھیڑتے بھی ہیں اور اسے سرمایۂ نشاط بھی فراہم کرتے ہیں۔ یعنی ناول کی کلیدی صفت یہ ہے کہ اس میں قصہ پن ہوتا ہے۔ جناب علی عباس حسینی نے پروفیسر بیکر کی جو رائے قلم بند کی ہے، بہر حال قابل توجہ ہے:

''ناول نثری قصے کے ذریعہ انسانی زندگی کی ترجمانی کرتی ہے۔ وہ بجائے ایک شاعرانہ وجذباتی نظریۂ حیات کے ایک فلسفیانہ، سائنٹفک یا کم سے کم ایک ذہنی تنقید حیات پیش کرتا ہے۔ قصے کی کوئی کتاب اس وقت تک ناول نہ کہلائے گی جب تک وہ نثر میں نہ ہو۔ حقیقی زندگی کی ہو بہو تصویر یا اس کے مانند کوئی چیز نہ ہو اور ایک خاص ذہنی رجحان (نقطہ نظر) کے زیر اثر اس میں ایک طرح کی یک رنگی و ربط موجود نہ ہو۔''۹۴

یعنی ایک ناول کے لیے ضروری ہے کہ اس میں قصہ پن ہو۔ نثر میں لکھا گیا ہو، زندگی کی مصورانہ پیشکش ہو، اور اس میں ربط و ہم آہنگی ہو۔ قصہ جسے ناول کی ریڑھ کی ہڈی کہا گیا ہے دراصل تجسس کے عنصر سے وابستہ ہے۔ ناول پڑھنے والوں کے سامنے ''کیا''؟ اور ''کیسے؟'' کے سوائے نہ ابھریں تو ان کی دلچسپی ختم ہو جاتی ہے اور ناول کی فضا ان کے لیے بے کشش بن جاتی ہے۔ ان سوالوں کو ابھارنا اور پھر ان کی تسکین کے امکانات فراہم کرنا ہی قصہ پن کا اصل مقصود ہے۔ بیتے ہوئے واقعوں اور گذشتہ تجربوں کو اس طرح بیان کرنا کہ سننے والوں کے اندر استعجاب کی لہر پیدا ہو اور وہ بے اختیار ''تب کیا ہوا؟''، ''پھر کیسے ہوا؟'' اور ''ایسا کیوں ہوا؟'' کی ...... گتھیوں میں الجھ جائیں، قصہ گوئی کے پختہ شعور کا مظاہرہ کرتا ہے۔ میں نے عرض کیا ہے کہ تجسس تقاضائے فطرت ہے۔ انسان اپنے بارے میں، دوسروں کے سلسلے میں، اشیائے کائنات کے بارے میں تفصیلی معلومات حاصل کرنے کو مضطرب رہتا ہے وہ اپنے خواب کی لہروں کو بھی جہتیں بخشتا، طرح طرح سے اس کی تعبیریں دریافت کر کے اپنے ذہن کے اضطراب کو سرمایۂ سکون فراہم کرتا ہے۔ ناول میں قصہ پن کا عنصر اسی ذوق و تجسس کو سیراب اور مطمئن کرتا ہے۔ اس کی وجہ سے پڑھنے والے شروع سے آخر تک ناول کے صفحات میں دلچسپی لیتے ہیں۔ کبھی ان کے دل کی دھڑکن تیز ہو جاتی ہے اور کبھی مدھم، کبھی وہ الم انگیز احساس سے دوچار ہوتے ہیں اور کبھی مسرتوں سے سرشار۔ ناول نگار ناول کے واقعات کو اتنے سلیقے سے ترتیب دیتا ہے اور اس خوش اسلوبی سے اپنے کرداروں کے افعال و حرکات کے ذریعہ واقعات کو آگے بڑھاتا ہے کہ یہ سب فطری تسلسل کے حامل ہوتے ہیں۔ کہیں بھی واقعوں کا جوڑ بھدا یا بدنما نہیں معلوم ہوتا۔ ایک کے بعد ایک واقعے یوں ظہور پذیر

ہوتے چلے جاتے ہیں اور ایک واقعہ سے دوسرے واقعے اس طرح نکلتے چلے جاتے ہیں کہ پڑھنے والوں کا ذہن بھی واقعات کے ساتھ ساتھ فطری بہاؤ کی مسرتوں سے ہم کنار ہوتا ہے۔ ناول کے یہ واقعے جس دلکش اور موثر ترتیب سے پیش کیے جاتے ہیں اسے ابتداء، وسط اور انجام کے مرحلوں میں منقسم کیا گیا ہے۔ ہر ناول کا قصہ کسی خاص واقعہ یا تجربہ سے شروع ہوتا ہے۔ بتدریج واقعات پھیلتے جاتے ہیں۔ ناول کے وسطی حصے میں واقعات کا پھیلاؤ مکمل ہو جاتا ہے۔ بعد ازاں واقعات مرحلہ انجام کی طرف لوٹتے ہیں، واقعوں کی تمام پے چیدگیاں، تجربوں کی تمام گتھی، مشاہدوں کی تمام الجھن آہستہ آہستہ محو ہونے لگتی ہے اور پھر ناول کے واقعات اس انداز میں انجام تک پہنچ جاتے ہیں کہ قارئین کے ذہنی تجسس اور جذباتی خلش کو سکون سا مل جاتا ہے۔ قصے کی یہی تزئین و ترتیب، پلاٹ کی تشکیل کا سبب بنتی ہے۔ ''ناول کیا ہے'' کے مصنفین کے الفاظ میں:

> ''پلاٹ بنانا ایک قسم کا فن تعمیر ہے اور اچھے پلاٹ والے ناول کا ہر حصہ اس طرح تعمیر ہوتا ہے جیسے کسی عمارت کے الگ الگ حصے۔ ایک سیدھے سے پلاٹ کے عموماً پانچ حصے ہوتے ہیں۔ پہلے حصے میں تمام کرداروں کا تعارف ہوتا ہے۔ دوسرے حصے میں ان کرداروں کے معاملات میں گتھیاں بڑھنے لگتی ہیں، تیسرے حصے میں یہ گتھیاں اس درجہ الجھ جاتی ہیں کہ ان کا سلجھنا محال ہونے لگتا ہے۔ چوتھے حصے میں یہ سب گتھیاں سلجھنے لگتی ہیں۔ اور پانچویں حصے میں تمام معاملات خاتمہ پر پہنچ جاتے ہیں۔ یہ ایک بہت سیدھی سی ترکیب ہوئی جو ناول نگار پلاٹ بنانے میں صرف کرتا ہے۔'' ۹۵

پلاٹ کی تشکیل بت تراشی کے فنی عمل کے مانند ہے۔ پلاٹ جتنی خوبصورتی اور سلیقہ شعاری کا حامل ہوگا ناول اتنا ہی دلکش اور موثر ہوگا۔ پلاٹ کے تشکیلی تقاضوں ہی کے پیش نظر غیر ضروری واقعے الگ کر دیئے جاتے ہیں اور ناول نگار قطع و برید کے بعد چند منتخب واقعوں سے ایک مکمل قصہ تیار کر لیتا ہے۔ تراش و خراش کا یہ فنی شعور پلاٹ سازی میں سب سے زیادہ معاون ہوتا ہے۔ بناوٹ کے اعتبار سے پلاٹ کی عام طور پر دو قسمیں رائج ہیں۔ کچھ ناولوں

میں ڈھیلا ڈھالا پلاٹ ہوتا ہے اور کچھ ناولوں میں کسا کسایا اور بالکل گٹھا ہوا۔ اردو کے کلاسیکی ناولوں میں پنڈت رتن ناتھ سرشار کا ''فسانۂ آزاد'' پلاٹ کی اول الذکر قسم کے تحت ہے اور مرزا ہادی رسوا کا ناول ''امراؤ جان ادا'' پلاٹ کی موخر الذکر شکل کے تابع ہے۔ مزاج کے اعتبار سے بھی پلاٹ کی دو قسمیں بنائی گئی ہیں۔ سادہ اور مرکب۔ سادہ پلاٹ وہ ہے جس میں ایک ہی قصہ ہو اور مرکب وہ ہے جس میں کئی قصے ہوتے ہیں۔ ناول کے پلاٹ ہی سے نقطۂ نظر منسلک ہے۔ ناول کی تخلیق یا اس کے پلاٹ کی تعمیر میں فنکار کا کوئی نہ کوئی نقطہ نظر ضرور موجود ہوتا ہے جس سے اس کے مقصد تحریر کی آئینہ داری ہوتی ہے۔ دنیا کا ہر کام بڑا ہو یا چھوٹا، اعلیٰ ہو یا ادنیٰ، اہم ہو یا غیر اہم اپنے پیچھے ایک نہ ایک مقصد رکھتا ہے۔ انسانی حرکات و افعال، جذبات و افکار کسی حال میں بے مقصد نہیں ہوتے۔ ناول نگار زندگی کا تجربہ کرتا ہے، مشاہدہ و مطالعہ کرتا ہے اور معاملات خیر وشر پر محاسبانہ نگاہ ڈالتا ہے اور تب زندگی کو ناولی پیرایہ میں منتقل اور محفوظ کرتا ہے۔ چنانچہ اس کا تخلیقی شعور بہر حال ایک نقطۂ نظر کا حامل ہوتا ہے اور اسی مخصوص نقطہ نظر سے اس کے مقصد کی وضاحت ہوتی ہے۔ البتہ ناول نگار کو اس بات کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے کہ نقطہ نظر کی پیش کش یا مقصدیت پسندی کہیں مصنوعی یا بھدی نہ بن جائے اور پڑھنے والوں کو یہ نہ محسوس ہو کہ ناول پر ایک خاص نظریہ تھوپ دیا گیا ہے۔

> ''ناول کا موضوع انسانی رشتے ہیں اس لیے اس میں حقیقت ایک مقررہ، پہلے سے طے شدہ عقائد کے مجموعے کی شکل میں نہیں بلکہ حیثیت کے اس تجربے کی شکل میں ہوتی ہے جس کا ایک ارتقائی عمل ہے اس لیے ناول پر کوئی نظریہ لادا جائے تو ناول، ناول نہیں رہتا۔''۹۶

واقعات تعمیر افراد کے آگے نہیں بڑھ سکتے۔ ناول نگار کے تخلیقی ذہن میں قصہ جنم لیتا ہے وہ کچھ اشخاص سے وابستہ ہوتا ہے۔ ان اشخاص میں ایک دو بے حد اہم ہوتے ہیں اور باقی فنی۔ ناول نگار ان اشخاص کے اعمال و افعال، حرکات و سکنات اور احساسات و جذبات کی مصوری ہی سے ناول کا قصہ تیار کر لیتا ہے لیکن اس کے لیے ضروری ہے کہ وہ اشخاص قصہ کے ظاہر و باطن سے بہ خوبی واقف ہو۔ ناول کے کینوس پر نمایاں ہونے والے انہیں افراد قصہ کو کردار کہتے ہیں۔ مرکزی کردار وہ ہوتے ہیں جن پر ناول کے قصے کا انحصار ہوتا ہے اور جو

بالعموم ناول کے آغاز سے انجام تک کے مرحلوں میں موجود اور سرگرم کار ہوتے ہیں۔ دوسرے کردار ثانوی مقام رکھتے ہیں اور ناولی واقعات کے نشیب و فراز کے مطابق ابھرتے اور ڈوبتے رہتے ہیں۔ ناول کے کرداروں کی پیشکش کے بھی دو انداز ہیں اور اس متفرق انداز کی بنیاد پر ان کی گویا دو قسمیں بنائی گئی ہیں۔ سپاٹ کردار اور پے چیدہ کردار۔ سپاٹ کردار وہ ہوتے ہیں جن کے اندر یک رخاپن ہوتا ہے۔ ان کے کسی ایک ہی پہلو کو ناول نگار نمایاں رکھتا ہے۔ واقعاتی نشیب و فراز کے باوجود کسی طرح کی تبدیلی ان کے اندر رونما نہیں ہوتی۔ پے چیدہ کردار اس کے برعکس ہوتے ہیں۔ واقعاتی تبدیلیوں اور ماحول کے تغیر کے ساتھ ساتھ ان کے رنگ بھی بدلتے ہیں۔ حالات کے تضادات اور ماحول کے تقاضوں کے تحت ان کے اندر کسی بھی کشمکش اور الجھنیں پیدا ہوتی ہیں اور اس کی وجہ سے ان کی عملی سرگرمیاں بھی متاثر ہوتی ہیں۔ بہرحال کرداروں کی نوعیت خواہ کچھ بھی ہو یہ ضروری ہے کہ ناول نگار ان کے مزاج، خصائل و عادات اور طور طریقے سے گہری قربت اور مکمل واقفیت رکھتا ہو۔ تب ہی وہ اپنے کرداروں کی خارجی اور داخلی زندگی کو پوری خوش اسلوبی سے پیش کر سکے گا۔ ناول نگار اپنے یہ کردار زندگی کے میدان سے منتخب کرتا ہے۔ ان کرداروں کی عملی، فکری اور جذباتی مصوری کے ذریعہ ناول نگار ''انسان'' کی فطرت اور بشری تقاضوں کو بے نقاب کرتا ہے۔ وہ انفرادی اور اجتماعی معاملات و مسائل کے پس منظر میں پرورش پانے والی سہولتوں کی عکاسی کر کے انسانی زندگی کی پوشیدہ تہوں کو منظر عام پر لاتا ہے اور اس طرح ناول، زندگی کا امین و عکاس اور نقیب و ترجمان بن جاتا ہے۔ بڑے ناول نگار یہ تخلیقی احتیاط برتتے ہیں کہ ناول کے صفحات پر ناول کے کردار، ناول نگار کی خواہشوں کے تابع نہ ہو جائیں۔ ناولی کردار اگر اپنے خالق کے اشاروں کے غلام بن گئے اور ناول نگار کی مرضی کے مطابق چلتے پھرتے اور رنگ اختیار کرتے رہے تو پھر یہ اپنی سیرتوں سے محروم ہو جائیں گے۔ یہ ناول نگار کے احساس و فکر کے مجہول نمائندہ بن جائیں گے۔ باشعور ناول نگار اپنے کرداروں پر براہ راست اپنی شخصیت کا پرتو کبھی نہیں پڑنے دیتے۔ وہ کرداروں کو اس طرح پیش کرتے ہیں کہ پڑھنے والوں پر یہ تاثر قائم ہوتا ہے کہ یہ خود بخود فطری انداز میں آگے بڑھ رہے ہیں۔ کردار نگاری کا فن لمس کا متقاضی ہے کہ کرداروں کو واقعات کی لہروں پر آزادانہ ابھرنے اور ڈوبنے دیا جائے۔ ناول

نگاران کی ذہنی یا عملی سرگرمیوں پر کوئی دباؤ نہ ڈالے۔ ان کی پیکر تراشی اور سیرت نگاری کے دوران تمام تفصیلات اور جزئیات کی پیشکش غیر ضروری ہے۔ نہ تمام خارجی اعمال کو منظر عام پر لانا لازمی ہے اور نہ داخلی سطح پر پیدا ہونے والی تمام الجھنوں کا شمار ناگزیر ہے۔ ناول نگار کا باریک بین تخلیقی شعور اخذ و انتخاب سے گذر کر کرداروں کی داخلی اور خارجی زندگی کی سرگرمیوں کے ان پہلوؤں کی آئینہ داری کرتا ہے جن کے بغیر زندگی کی سچائیوں کے نامکمل رہ جانے کا اندیشہ ہوتا ہے۔

کرداروں کی داخلی اور خارجی کیفیات کی ترجمانی کا وسیلہ مکالمہ ہے۔ کرداروں کی گفتگو ہی سے ان کی عملی اور ذہنی سرگرمیاں ناول میں دکھلائی جاتی ہیں ناول نگار کے پاس اظہار خیال کے لیے یہی سب سے اہم وسیلہ ہے۔ کرداروں کے طرز عمل سے، روشن احساس سے، انداز فکر سے جو صورت حال سامنے آتی ہے وہ ظاہر ہے کہ ملفوظ ہوتی ہے۔ یہی الفاظ کہیں مکالموں کے رنگ میں اور کہیں بیان کی صورت میں ناول کے ماحول اور واقعات اور کرداروں کی زندگی کو پیش کرتے ہیں۔ بے جان، بے کیف اور طویل مکالمے ناول کی مجموعی فضا پر منفی اثر ڈالتے ہیں۔ مکالموں کے لیے ضروری ہے کہ ترشے ترشائے اور ضرورت ہی کے مطابق طویل ہوں۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ کرداروں کے عمل و حرکت سے یہ مکالمے ہم آہنگ ہوں۔ کرداروں کی داخلی اور خارجی زندگی کی ہم آہنگی اور مطابقت کو مکالمے ہی منظر عام پر لاتے ہیں۔ مکالمہ نگاری کا فنی حسن اس میں پوشیدہ ہے کہ مکالموں کو پڑھنے کے بعد قارئین یہ محسوس کرنے لگیں کہ کرداروں کے احساس و عمل میں مکمل تطابق ہے اور خارجی سطح پر ناول میں جو صورت حال پیش ہوئی ہے وہ داخلی تقاضوں کی بنیاد پر ہے اور دونوں میں بھرپور مناسبت ہے۔ مکالموں کے رنگ ڈھنگ اور دروبست کے طور طریقے ہی سے ناول کے اسلوب تحریر کی نشاندہی ہوتی ہے۔ بالعموم ناول لکھنے کے تین اسالیب رائج رہے ہیں۔ پہلا انداز تحریر یہ ہے کہ ناول نگار Direct Epic کی راہ اختیار کرے اس کے تحت ناول نگار مورخانہ رنگ میں واقعات کو بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ اس کی اپنی شخصیت کہیں دخیل نہیں ہوتی۔ دوسرا انداز تحریر Autobiographical ہے اس کے تحت ناول نگار ضمیر واحد متکلم کی شکل میں واقعات بیان کرتا ہے۔ یہاں خود اس کی اپنی شخصیت جابجا ابھرتی ڈوبتی

دکھائی دیتی ہے۔ تھوڑی سی بے احتیاطی کی وجہ سے ناول نگار کے ذاتی خیالات کے دباؤ کے بڑھنے کا اندیشہ ہوتا ہے اور اس سے ناول کے تاثر کو صدمہ پہنچتا ہے۔ تیسرا انداز تحریر Ducummentry ہے۔ یہاں واقعات کی ترتیب وار خوبصورت پیش کش کے لیے خطوط و بیانات کا سہارا لیا جاتا ہے۔ ناول کے لیے اسلوب تحریر خواہ کوئی اختیار کیا جائے اس کی بنیادی قوت دراصل زبان ہے۔ زبان ہی کے وسیلے سے قصہ بیان کیا جاتا ہے، کرداروں کی تشکیل ہوتی ہے، مکالمے ادا کئے جاتے ہیں اور پس منظر تیار کیا جاتا ہے۔ چنانچہ زبان جتنی سادہ سلیس رواں اور عام فہم ہوگی، ناولی واقعات زندگی کی توانائی سے اتنا ہی قریب معلوم ہوں گے۔ زندگی کی حقیقی مصوری کے لیے روزمرہ میں بولی جانے والی زبان کا استعمال ناگزیر ہے۔ عام فہم زبان ہی مکالموں میں چستی اور روانی پیدا کرتی ہے اور اسی کی وجہ سے ناول کے واقعات فطری سہولت کے ساتھ آگے بڑھتے اور انجام تک پہنچتے ہیں۔ پر تکلف اور مصنوعی زبان میں پیش ہونے والی زندگی کے حسن کو مجروح کر دیتی ہے۔ مکالموں کی بے تکلفی اور برجستگی غائب ہو جاتی ہے اور اس کی وجہ سے ناولی واقعات کے فطری بہاؤ کی راہ میں رکاوٹیں حائل ہو جاتی ہیں۔

ناول کے اجزائے ترکیبی میں پس منظر کو بھی خاص اہمیت حاصل ہے۔ اس کے وسیلے سے ناول نگار ناول کے واقعات کے سلسلے میں وقت اور جگہ کی حد بندی کرتا ہے۔ اور مناظر کو بھی پیش کرتا ہے۔ علی عباس حسینی نے زمان و مکان کے تعین کا وسیلہ منظر نگاری کو قرار کرتے ہوئے تحریر کیا ہے:

> ''اس کی (منظر نگاری) وجہ سے زمان و مکان کی تعین ہوتی ہے۔ اوقات اور موسموں کا بیان، کمروں اور مکانوں کے خاکے، آبادیوں کے نقشے، اسباب وضرورت و زینت کی تصویریں اور ناچ رنگ میلوں ٹھیلوں، جلسوں جلوسوں کے مرقع اسی جزو سے متعلق ہیں۔'' ۹۷

ظاہر ہے کہ انہوں نے زمان و مکان کے تعین کا وسیلہ منظر نگاری کو قرار دیا ہے۔ گویا منظر نگاری ہی وہ عنصر ہے جس کے ذریعہ زمان و مکان کی حدیں کھلتی ہیں لیکن تعجب ہے کہ اس کے فوراً ہی بعد زمان و مکان کو بھی ایک الگ عنصر کی حیثیت انہوں نے دی ہے۔ ایسا محسوس

ہوتا ہے کہ ان کے خیالات میں الجھاؤ سا ہے۔ میرے نزدیک ڈاکٹر خورشید الاسلام کی رائے زیادہ صاف وشفاف اور قابل قبول ہے۔ فن ناول کے عنصر اور پس منظر کی وضاحت کرتے ہوئے وہ رقم طراز ہیں:

> ''پس منظر اصل میں تو زمان و مکان کا نام ہے اور اس میں فطری مناظر، تاریخی ماحول، آداب، رسمیں اور رہن سہن بھی کچھ شامل ہوتا ہے۔ منظر نگاری اس کا ایک حصہ ہے...... دراصل بنیادی طور پر پس منظر کی قدر و قیمت وہی ہے جو تھیٹر میں اسٹیج کی ہوتی ہے اور اس میں جتنی سادگی ہوگی اتنی ہی وہ موثر ہوگی۔ اس میں جس قدر شان و شوکت ہوگی، وہ اتنی ہی ناقص ہوگی۔'' ۹۸

افہام و تفہیم کی سہولت کے لیے ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ ناول میں پس منظر کی دو نوعیت ہوتی ہے۔ زمانی پس منظر اور مکانی پس منظر۔ انسانی زندگی مکانی اور زمانی حدود میں سفر کرتی ہے۔ واقعات کسی نہ کسی جگہ اور کسی نہ کسی وقت میں رونما ہوتے ہیں۔ افراد مخصوص مقامات سے وابستہ ہوتے ہیں اور مخصوص اوقات میں چلتے پھرتے اور مر جاتے ہیں۔ مقامات اور اوقات کی تخصیصی وضاحت اور تعین کے بغیر نہ کسی فرد کی زندگی کا تصور ممکن ہے اور نہ کسی واقعہ کے ظہور پذیر ہونے کا سوال۔ ناول نگار پس منظر کو اپنی وضاحتوں کے لیے استعمال کرتا ہے۔ پس منظر میں مقامات، اوقات، موسمیات، معاشرتی گرداب اور عصری تغیرات سب ہی کچھ کی وضاحت ہو سکتی ہے۔ فنی سطح پر احتیاط یہ برتی جاتی ہے کہ فرد کی زندگی یا واقعے کی نوعیت سے پس منظر کی تفصیل پوری طرح وابستہ ہو اور ان کے درمیان گہرا ربط موجود ہو۔

مختصر یہ کہ ایک مکمل اور کامیاب ناول کی تخلیق میں جو فنی عناصر اشتراک و تعاون کرتے ہیں ان میں قصہ پن، پلاٹ، نقطۂ نظر، کردار، مکالمہ اور پس منظر کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ یہی سب عناصر مل کر ناول کو ایک ایسا نمونہ تخلیق بنا دیتے ہیں جس کا تاثر دیر تک رہتا ہے اور دور تک جاتا ہے۔

ناولٹ کے لیے بھی انہی تمام عناصر پر انحصار کیا جاتا ہے۔ یہاں بھی زندگی کی مصوری ہی کو اہمیت حاصل ہے۔ قصہ پن کا عنصر ناولٹ کے لیے بھی اتنا ہی ضروری ہے جتنا

ناول کے لیے۔ ناولٹ میں بھی پلاٹ کی خوبصورت تشکیل پر زور دیا جاتا ہے۔ نقطہ نظر کی یہاں بھی وہی اہمیت ہے۔ ناولٹ کے واقعات بھی انسانی زندگی سے ماخوذ ہوتے ہیں اور اس کے بھی کردار معاشرے کے جیتے جاگتے افراد ہی ہوتے ہیں۔ پس منظر یہاں بھی وہی مرتبہ رکھتا ہے۔ ان تمام مشابہتوں اور مماثلتوں کے باوجود ناول اور ناولٹ میں ایک خط امتیاز حائل ہے۔ دونوں صنفیں براہ راست مغربی ادب سے ہمارے یہاں آئی ہیں۔ فطری طور پر اردو قصوں کی یہ ترقی یافتہ شکلیں مختلف جہتوں سے انگریزی ادب سے متاثر ہوتی رہی ہیں۔ انگریزی میں وہ پہلا طویل قصہ جسے ناول کا نام دیا گیا فیلڈنگ کا ''ٹوم جونس'' ہے اور وہ پہلی تصنیف جسے ناولٹ کا نام دیا گیا اسٹیونس کا ''ڈاکٹر جیکل اور مسٹر ہائیڈ'' ہے۔ اردو کا پہلا ناول نذیر احمد کا ''مراۃ العروس'' ہے اور پہلا ناولٹ نیاز فتح پوری کا ''ایک شاعر کا انجام'' ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ناول اور مختصر افسانہ کی صنفیں جس طرح اپنے امتیازی اوصاف رکھتی ہیں اسی طرح ناولٹ ان سے الگ امتیازی خصوصیات کا حامل نہیں ہے۔ اسے مختصر افسانے کی طویل شکل بھی کہا گیا ہے اور ناول کی مختصر شکل بھی۔ اس سے کم از کم اتنی بات تو طے ہو جاتی ہے کہ ناولٹ نہ ناول ہے اور نہ مختصر افسانہ۔ یہ ناولٹ ہے۔ مختصر افسانے میں زندگی کا بالعموم کوئی ایک پہلو نمایاں ہوتا ہے۔ ناول میں مکمل زندگی پیش کرنے کی کاوش کی جاتی ہے اور ناولٹ میں زندگی کے چند مخصوص و منتخب پہلوؤں کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ اس کی وضاحت یوں بھی کی گئی ہے کہ مختصر افسانہ زندگی کا ایک تار ہے ناول زندگی کے تاروں کا ایک مکمل جال ہے اور ناولٹ میں چند تار بٹ کر موٹے تار کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ ناول کے مذکورہ بالا اجزائے ترکیبی ہی کم و بیش ناولٹ کے لیے بھی ضروری ہے۔ اور یہ سب عناصر ملا کر ایک نئی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ لیکن ناولٹ کا انجام، مختصر افسانے کے انجام کے مانند ہوتا ہے۔ یعنی یہاں وحدت تاثر کی وہی اہمیت ہے جو مختصر افسانے میں۔ دوسرا اہم فرق یہ ہے کہ ناول میں واقعاتی نشیب و فراز کے کئی مرحلے آتے ہیں لیکن ناولٹ میں واقعات ایک بار بلندی پر پہنچ کر نشیبی گذر گاہوں کو طے کرتے ہوئے انجام کی طرف واپس آ جاتے ہیں۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کا خیال ہے کہ ناولٹ میں زمان و مکان کا خیال بے کار ہے۔ وہ ناولٹ کی امتیازی صنفی حیثیت پر اصرار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''جدید دور میں افسانہ، ناولٹ اور ناول کے اصول الگ الگ کر دیئے گئے ہیں اور ہر ایک کا فن دوسرے کے فن سے مختلف ہے۔ کچھ لوگ زمان و مکان کی وسعت کے مطابق بھی ان تین اصناف کو مختلف کرتے ہیں مگر یہ فرق تنقیدی لحاظ سے کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ دنیا کے کچھ بہترین افسانوں میں اگر پوری زندگی کا وقت آ گیا ہے اور اسی طرح کچھ ناولوں میں محض کچھ گھنٹے کا قصہ ہے جو ایک مقام پر ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ ناولٹ میں زمان و مکان کا خیال بے کار ہے۔ یہ ممکن ہے کہ اس کا ایک واقعہ ایک وقت پر لندن میں ہوا اور دوسرا بیس برس بعد پیرس میں۔ مگر یہ ضروری ہے کہ ایک موضوع کو ایک ایکشن یا ترتیب ہی سے واضح کیا جائے۔''۹۹

بہر حال بنیادی بات یہ ہے کہ فنی طور پر ناولٹ، افسانے کے اختصار اور ناول کی طوالت کے بیچ کی کڑی ہے۔ بالعموم ایک ناولٹ کی ضخامت سوسوا سو صفحات سے زیادہ اور پچاس ساٹھ صفحات سے کم نہیں ہو سکتی۔ یہاں تاثر کی وحدت اتنی واضح اور مکمل ہوتی ہے کہ قارئین انجام پر کسی تذبذب یا انتشار میں مبتلا نہیں ہوتے۔ واقعات کی تشریح و تفصیل یہاں نہیں ہوتی۔ ایجاز و اختصار کے ساتھ علامتوں، اشاروں اور کنایوں میں زندگی کے وہ مختلف پہلو پیش کر دیئے جاتے ہیں جن کی پیش کش کو ناولٹ نگار ضروری سمجھتا ہے۔ ناولٹ کا پلاٹ گٹھے ہوئے مربوط واقعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ ابتداء سے وسط تک کے مرحلے طے کرنے کے لیے واقعاتی الٹ پھیر بار بار رونما نہیں ہوتی اور نہ وسط سے انجام تک کے مرحلے میں واقعات بار بار پیچھے پڑتے اور آگے کی طرف بڑھتے دکھائی دیتے ہیں۔ ناول میں مرکزی کرداروں کے علاوہ متعدد ذیلی کردار ہوتے ہیں جو اپنے مختلف چھوٹے چھوٹے واقعوں کے ذریعہ مرکزی قصے کی دیوار اونچی کرتے ہیں۔ ناولٹ میں ان چھوٹے کرداروں کی گنجائش کم ہے۔ ناول میں کرداروں کی زندگی کے تمام نقوش نمایاں کیے جاتے ہیں۔ تمام رخوں کو اجاگر کیا جاتا ہے۔ ناولٹ میں یہاں بھی احتیاط برتی جاتی ہے۔ مرکزی کرداروں کے انہی پہلوؤں کی عکاسی ناولٹ میں ہوتی ہے جو اہم اور نمایاں ہوتے ہیں اور جن کے ذریعہ کرداروں کی سیرتیں سامنے آ جاتی ہیں۔ کرداروں کی سیرتوں کے بنیادی اوصاف ہی یہاں پیش کیے جاتے ہیں

جن سے ان کی زندگی کے پوشیدہ افسانوی کرداروں کی طرح جامع اور موثر ہوتے ہوئے بھی ناولی کرداروں کی طرح ہشت پہل نہیں ہوتے۔ منفرد ڈھنگ سے ان کی مکمل پیکر تراشی کی جاتی ہے۔ چونکہ افسانے کے مقابلے میں ناولٹ کے واقعات کا کینوس کچھ زیادہ وسیع ہوتا ہے۔ اس لیے فطری طور پر یہاں کرداروں کی تعداد زیادہ ہوتی ہے لیکن بہر حال ناول کے کرداروں کے مقابلے میں ناولٹ کے کرداروں میں ایک محدودیت سی ہوتی ہے۔ یہ محدودیت عددی بھی ہے اور مصورانہ بھی۔ چونکہ ناولٹ کے لیے اتحاد تاثر ضروری ہے، اس لیے تمام واقعوں، کرداروں اور مکالموں کو ناولٹ نگار نہایت احتیاط اور سلیقے سے ایک دوسرے سے مربوط رکھتا ہے۔

جدید دور میں قصہ نگاری کے شعور نے اظہار کے جو نئے وسیلے دریافت کئے ہیں ان میں یہی تین صورتیں معروف اور مقبول ہیں۔ مختصر افسانہ، ناولٹ اور ناول۔ ان میں ناولٹ کی اہمیت نسبتاً زیادہ ہے۔ مختصر افسانے سے پڑھنے والوں کی پوری تشفی نہیں ہوتی اور ناول کے مطالعہ کے لیے لوگوں کو وقت نہیں ملتا۔ لے دے کر ناولٹ ہی قصے کی ایک ایسی صنف رہ جاتی ہے کہ جو نئے دور کے معروف لوگوں کے ذوق مطالعہ کی تسکین کا موثر وسیلہ بھی بن سکتی ہے اور تخلیقی مطالبے کی تکمیل کا اطمینان بخش ذریعہ بھی۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ بیسویں صدی کے دوسرے نصف میں ناولٹ نگاری کے میلان کو تیزی سے مقبولیت عام حاصل ہوئی ہے۔ ناولٹ لکھنے اور پڑھنے کے ذوق وشوق کا یہ اضافہ مختصر افسانہ یا ناول کے لیے کسی تشویش کا سبب نہیں ہے کیونکہ قصے کی ان ہیئتوں سے دلچسپی رکھنے والوں کے بھی اپنے اپنے مخصوص حلقے ہیں اور پھر بنیادی بات تو یہ ہے کہ افسانے یا ناول کے تقاضوں کو ناولٹ کے ذریعہ پورا کرنا ممکن نہیں بہر حال یہ ایک حقیقت ہے کہ فکشن کے شائقین کی صف میں ناولٹ نے بھی اپنی جگہ بنالی ہے کیونکہ قصے کی شکل میں یہاں بھی حقیقت نگاری ہی اصل مقصود ہے۔ ناولٹ نگار زندگی کی گہرائیوں، وسعتوں اور اس کے حسن وقبح کو، مثبت اور منفی سرگرمیوں کو ایک مخصوص فنی تکنیک اور تخلیقی اسلوب میں پیش کرنا اور انسانی بصیرت کے لیے ابدی مسرتوں کی دریافت کرنا ہے۔

چوتھا باب

اردو ناولٹ نگاری کا ارتقا (۱۹۷۰ تک)

ادب کی خواہ کوئی شکل ہو اور تخلیق کی کوئی صنف، ادیب ہر حال میں عظیم انسانی زندگی ہی کے معاملات و مسائل اور تقاضوں کو فنی پیرایہ میں پیش کرتا ہے۔ ادب میں زندگی کی وسعتیں اور پہنائیاں، رفعتیں اور گہرائیاں، تخلیق کی فنی قدروں سے آراستہ ہو کر سامنے آتی ہیں۔ تخلیقی ہیئتوں اور سانچوں کے اپنے اپنے صنفی تقاضے بھی ہوتے ہیں۔ ایک مخصوص ادبی سانچہ اظہار کے مرحلے میں اپنی مکمل کامیابی کا مدعی اسی وقت ہو سکتا ہے جب اس کے الگ صنفی تقاضوں کو برتنے کی کوشش کی گئی ہو اور اس کے صنفی لوازم، تخلیقی مرحلوں میں احتیاط کے ساتھ ملحوظ رکھا گیا ہو۔ نہ صرف موضوع کی کوئی اہمیت ہے اور نہ ہیئت محض ہی سب کچھ قرار دی جا سکتی ہے۔ ان دونوں میں سے کسی ایک پہلو پر بطور خاص زور ڈالنا، تخلیق کے بنیادی مطالبوں کی تکمیل سے انحراف کے مترادف ہے۔ جب کبھی ہیئت پر زیادہ توجہ دی گئی لفظ و صوت کی خوش آہنگی، تخیل پسندی یا کھردری جذباتیت پیدا ہو گئی اور جب کبھی موضوع کو حاصل تخلیق تصور کیا گیا بے کیف مقصدیت، خشکیِ بیان اور ایک تبلیغی پروپگنڈائی کیفیت ابھر گئی۔ تخلیقی ہنرمندی دراصل موضوع اور اسلوب و تکنیک دونوں ہی کے دلکش امتزاج سے عبارت ہے۔ فنکار یا ادیب اپنے اردگرد کی دنیا میں جو کچھ دیکھتا ہے، جن تجربات سے گزرتا ہے، احساس و مشاہدے کی جن منزلوں کو طے کرتا ہے ان سے پیدا ہونے والے تاثرات کو ادبی پیرایہ میں منتقل کرتا ہے اس احتیاط اور سلیقے سے کہ مواد و ہیئت دونوں کا امتزاج سامنے آ جاتا ہے۔ یہی امتزاج اس حسین توازن کا مظہر بنتا ہے جس سے ادبی نمونے پائیدار اور جاندار اقدارِ فن سے متعلق نظر آتے ہیں۔

ناولٹ قصہ نگاری کی جدید اور ترقی یافتہ شکل ہے۔ زندگی ہی اس کا موضوع رہا

ہے۔ ناولٹ کی تخلیق زندگی سے استفادے اور اکتساب فیض کے بغیر ممکن نہیں۔ ناولٹ نگار زندگی ہی کی نئی دریافت کا فرض تخلیقی سطح پر انجام دیتا ہے۔ ناول وافسانہ ہی کی طرح ناولٹ کا بھی زندگی سے اٹوٹ رشتہ ہے اور انہی کی طرح یہ بھی جدید دور کی پیداوار ہے۔ ناولٹ نگاری کی روایت ناول وافسانے کے مقابلے میں جدید تر کہی جاسکتی ہے کیونکہ ناول وافسانے کے بعد ہی قصہ نگاری کی اس تیسری جدید شکل کی طرف توجہ دی گئی اور حقیقت تو یہ ہے کہ ناولٹ نگاری کی روایتوں کا فروغ آزادی کے بعد ہی عام ہوا ہے۔ آزادی سے پہلے اس روایت کی بنیاد ضرور پڑی لیکن اسے مقبولیت حاصل نہ ہوسکی تھی۔ اس عہد میں ناول وافسانے ہی کو قصہ نگاری کی اہم صنفوں کا مقام حاصل رہا۔ چنانچہ اردو میں ناولٹ نگاری کی ارتقائی تاریخ کے مطالعہ کے دوران میں اسے دوادوار میں تقسیم کروں گا۔

پہلا دور — ناولٹ نگاری آزادی سے پہلے

دوسرا دور — ناولٹ نگاری آزادی کے بعد

یہ درست ہے کہ آزادی سے قبل اردو میں ناولٹ نگاری کی روایت کی ارتقائی رفتار مدھم رہی ہے لیکن اس کے ساتھ ہی یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ بعض نہایت مکمل، خوبصورت اور اہم ناولٹ آزادی سے پہلے کے دور میں تخلیق کئے گئے۔ ابتدائی دور کے ناولٹوں کے جائزے کے دوران سب سے پہلے ہماری نگاہ نیاز فتح پوری کے ناولٹ ''ایک شاعر کا انجام'' پر مرکوز ہو جاتی ہے جسے ۱۹۱۳ء میں لکھا گیا۔ ان کا دوسرا ناولٹ ''شہاب کی سرگذشت'' اس کے بعد شائع ہوا۔ نیاز کا تخلیقی مزاج مجموعی طور پر آسکر وائلڈ سے بڑی مماثلث رکھتا ہے۔ مماثلث کا یہ اثر ''ایک شاعر کا انجام'' اور ''شہاب کی سرگذشت'' پر بھی نمایاں ہے۔ ان دونوں ناولٹوں کے علاوہ ان کے دوسرے افسانوں پر بھی جمالیاتی ذوق وشوق کا یہ رنگ اسی آب وتاب کے ساتھ موجود ہے۔ وہ بنیادی طور پر حسن پرست واقع ہوئے ہیں اور حسن پرستی کا یہ شعور نگارشات نیاز میں ایک غالب اور مشترک وصف کی حیثیت رکھتا ہے۔ مذکورہ دونوں ناولٹوں اور ان کے دوسرے افسانوں کا تذکرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد حسن نے اس کی وضاحت کی ہے کہ نیاز فتح پوری نے ادب کی جمالیاتی قدروں کی ترویج وحمایت اس وقت کی کہ جب ادب، جمالیاتی کیف وسرور سے محروم ہوتا جارہا تھا۔ موصوف لکھتے ہیں:

''نیاز نے اس وقت حسن کاری اور حسن پرستی کی آواز بلند کی تھی جب اردو نثر جمالیاتی حسن سے محروم ہوتی جا رہی تھی لیکن یہ وقت کی چیز ہوتے ہوئے بھی ہر وقت اور ہر زمانے کی چیز نہیں ہے...... پریم چند کی روایت نیاز سے ہوتی ہوئی آگے بڑھی۔ اس نے جمالیات پر زور دیا اور زبان کی آراستگی، بیان کی شعریت اور فلسفیانہ آہنگ کو اختیار کیا...... ان میں نہ واقعہ پوری طرح مربوط اور مرتب ہوتا ہے، نہ کردار جیتے جاگتے اور منفرد ہوتے ہیں، نہ نقطۂ نظر کا واضح تصور ملتا ہے مگر ان میں ایک مضطرب اور متجسس ذہن ضرور ملتا ہے۔''[۱۰۰]

''ایک شاعر کا انجام'' ناولٹ کے ڈھیلے ڈھالے سانچے میں لکھا گیا ہے۔ زندگی سے اس کا رشتہ بے حد کمزور ہے۔ تمام خوبیاں طرز تحریر سے وابستہ ہیں۔ فارسی تراکیب پر مشتمل الفاظ کا کھوکھلا دبدبہ ہے۔ آہنگ میں خارجی شان وشوکت ہے اور تخیلات کی بلند پروازی ہے۔ فنکار کے سامنے اس کے علاوہ کوئی مقصد بھی نہیں ہے۔

''غالباً دوران مطالعہ میں نوائے تراکیب، لطافت بیان، پاکیزگیٔ خیالات آپ ہر جگہ پائیں گے اور یہی میرا ذوق حدیث ہے۔''

چنانچہ ''ایک شاعر کا انجام'' میں نوائے تراکیب بھی ہے لطافت بیان بھی اور پاکیزگیٔ خیالات بھی لیکن عرض یہ کرنا ہے کہ یہ عناصر ناولٹ کے فن سے کوئی واسطہ نہیں رکھتے۔ ناولٹ کے فنی نمونے کی تخلیق کے لیے بنیادی طور پر زندگی کی سچائیوں کی دریافت ضروری ہے۔ ایسے کرداروں کی تخلیق کی جانی چاہئے کہ جن سے انفرادی اور اجتماعی زندگی کے حقیقی نقشے سامنے آسکیں۔ زندگی کی قوتوں اور زندگی کی عملی سرگرمیوں سے ناولٹ نگار نور وسرور حاصل کر کے انہیں پیرایۂ فن میں پیش کرتا ہے، یہاں فرد اور جماعت کے مسائل، تقاضے، کشمکش، ردعمل اور ان کے نتائج پیش ہوتے ہیں۔ نیاز کے ناولٹوں میں ''ایک شاعر کا انجام'' اور ''شہاب کی سرگذشت'' دونوں ہی میں یہ خصوصیات مفقود ہیں۔ جوش زبان اور زور بیان نے موضوع کو پگھلا کر رکھ دیا ہے اور پڑھنے والے طلسمی اسلوب اور جادو بیانی میں محو ہو کر رہ جاتے ہیں۔ اسلوبی شان وشوکت کے ساتھ ساتھ ان ناولٹوں میں احساسات کی شعلگی اور

جذبات کی فراوانی بھی ہے۔ یہ نور جذبہ اور شدت احساس کہیں بھی زندگی اور اس کی سرگرمیوں سے مطابقت نہیں رکھتی۔ ''ایک شاعر کا انجام'' کا افضال صرف جذبات کا پیکر نظر آتا ہے اور ''شہاب کی سرگذشت'' کا شہاب بھی جذباتی وجود ہی رکھتا ہے۔ افضال کی رقیق القلبی کا یہ عالم ہے کہ اس کا دوست افضال کے قنوطی اندازِ فکر پر معترض ہوتا ہے تو اس کی یہ حالت ہو جاتی ہے:

> ''سپید آنسو اس کے رخساروں سے جلدی جلدی ڈھلک کر کرتے کے دامن کو بھگو رہے تھے۔ کان سرخ تھے اور چونکہ وہ اس گریۂ بے اختیار کو نہایت جبر کے ساتھ ضبط کر رہا تھا اس لیے برآمدہ میں تو صرف اس کی کرسی اور اس کا بدن کانپ رہا تھا مگر میری نگاہ میں اس وقت ساری کائنات کانپ رہی تھی۔'' [۱۰۱]

دوسری طرف شہاب میں کچھ عقلیت پسندی کا شعور بھی ہے لیکن اس کی یہ عقلیت پسندی بھی جذبہ و احساس کی آنچ میں تپی ہوئی نظر آتی ہے۔ محمود کو مشورہ دیتے ہوئے وہ کہتا ہے:

> ''میں چاہتا ہوں کہ تم طلوع و غروب کے مناظر دیکھو اور ان میں بالکل جذب ہو جاؤ...... چاند کو دیکھو اور بے قرار ہو جاؤ۔ یہاں تک کہ تمہاری ہر نظر تمہارے لیے ایک دفترِ جذبات ہو جائے اور تم اپنے وجود کو بالکل بھول جاؤ۔'' [۱۰۲]

چنانچہ یہی وجہ ہے کہ یہ دونوں ناولٹ فنی شعور کی نمائندگی سے زیادہ جذبات کی مصوری کرتے نظر آتے ہیں۔ احساس و جذبات کی لہر اتنی تند و تیز ہے کہ واقعوں اور کرداروں کی نہ کوئی معاشرتی اہمیت نظر آتی ہے اور نہ ان میں کوئی فکری بصیرت ہی ملتی ہے۔ وقار عظیم کا یہ خیال درست ہے کہ:

> ''ان دونوں کہانیوں میں چلنے پھرنے والے کردار حقیقت کی دنیا سے کردار نظر آنے کے باوجود خیال کی دنیا میں رہتے بستے سوچتے اور محسوس کرتے ہیں اور اس کے عمل اور ردِ عمل کے پیچھے ایک ایسا فلسفہ کام کرتا نظر

آتا ہے جس کی تشکیل وتعمیر فکر سے زیادہ جذبہ کی مرہون منت ہے۔''[۱۰۳]

نیاز کی رومانیت موخرالذکر ناولٹ یعنی ''شہاب کی سرگذشت'' میں شہاب کی انقلاب پسندی اور ذہنی بغاوت کے وسیلے سے سامنے آتی ہے۔ ''ایک شاعر کا انجام'' کی طرح ''شہاب کی سرگذشت'' میں بھی شدید جذباتیت کا عنصر موجود ہے۔ البتہ ''شہاب کی سرگذشت'' زندگی کے تجربوں سے قریب تر نظر آتا ہے۔ اس لیے اس کی زیادہ اہمیت ہے۔ اسے یہ اہمیت بھی حاصل ہے کہ اس میں زندگی کے سلسلے میں ناولٹ نگار کا ایک نقطۂ نظر ابھرا ہے، یہاں ایک نظریۂ حیات ملتا ہے اور مقصد حیات کی جھلک بھی موجود ہے۔ اس سے اتفاق یا اختلاف کرنا ایک الگ معاملہ ہے۔ یہ فکر انگیز ضرور ہے۔ محمود اور سکینہ کی ازدواجی زندگی باہمی محبت اور ایک دوسرے کی پسندیدگی کے تحت وجود میں آئی لیکن یہ ازدواجی زندگی تلخیوں سے بھری ہوئی ہے۔ شہاب نے محبت اختر سے کی ہے لیکن وہ اپنی محبوبہ کو منکوحہ بنانے کا مخالف ہے۔ محبت اور ازدواج کو وہ دو مختلف حیثیت دیتا ہے۔ چنانچہ شہاب چار بچوں والی ایک بیوہ سے شادی کر کے ایک طرف اپنے باغیانہ فکر کو عمل میں منتقل کرتا ہے اور دوسری طرف محبت کو تلخیوں اور شکایتوں کے دام سے بچائے رکھتا ہے۔ اختر ایک زنانہ اسکول کھولتی ہے اور شہاب اپنی ''بیوہ'' اور اس کے بچوں کی پرورش کے لیے خود کو وقف کر دیتا ہے۔ بہر حال فن و فکر کے اعتبار سے نیاز کے ان ناولٹوں کو قدر و قیمت زیادہ نہ ہو تو کم از کم اس لحاظ سے ان کی اہمیت ضرور رہے گی کہ یہ ناولٹ، ناولٹ نگاری کے پہلے دور کے اولین نمونے ہیں اور نیاز نے اپنے مخصوص اور منفرد تخلیقی اسلوب کے ذریعہ ان ناولٹوں کو بہر حال قابل توجہ بنا دیا ہے۔ عزیز احمد نے نیاز کے ناولٹوں پر سخت تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اردو ادب کو ان سے شدید نقصان پہنچا:

> ''نیاز فتح پوری نے ایک نہایت جذبات پرست قسم کے طرز تحریر کو اردو میں روشناس کرایا۔ نہایت سطحی، سستی جذبات پرستی کے ناول ''شہات کی سرگذشت''، ''ایک شاعر کا انجام'' اور اسی طرح کے عنوانوں کے ساتھ وجود میں آئے۔ ان کی زبان مغلق اور غلیظ، ان کے موضوع زندگی سے بعید، ان کا علم، فہم علم خطرۂ ادب — نیاز اور ان کے گروہ نے اردو ناول کو

جس قدر سخت نقصان پہنچایا اس سے پہلے یا اس کے بعد کسی اور نے نہیں پہنچایا۔''۱۰۴

نیاز کی رومانی بغاوت کشن پرشاد کول کے ناولٹ ''شاما'' میں ایک واضح شکل میں نمایاں ہوتی۔ اس میں چونکہ مسز اینی بیسنٹ کی گرفتاری اور ان کی سیاسی اور سماجی خدمتوں کا تذکرہ بھی ہے اس لیے قیاس ہے کہ اس کی تصنیف ۱۹۱۷ء کے بعد ہوئی ہوگی۔ فنی طور پر ''شاما'' ایک نہایت مکمل اور دلکش ناولٹ ہے۔ کشن پرشاد کول سے ایک اور ناول ''سادھو اور بیسوا'' بھی منسوب ہے مگر یہ طبع زاد نہیں ہے۔ ''شاما'' اس دور کی بہرحال قابل قدر تصنیف ہے۔ ناولٹ نگاری کے اعلیٰ فنی نمونے کی جہت سے اسے بلند مرتبہ حاصل ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی لکھتے ہیں:

''اور تمام تصانیف میں جو ناولٹوں کے دائرے میں آتی ہیں، سب سے زیادہ نمایاں کشن پرشاد کول کا ''شاما'' ہے۔ مصنف کی اعلیٰ تعلیم یافتہ با مذاق اور مفکر ہستی، دنیا کو اخلاق کی نظر سے دیکھنا چاہتی ہے۔ مگر سچے تجربہ کی حقیقتیں اسے عام تہذیب، اخلاق کو بے معنی ہی ثابت کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ ناولٹ کی سادگی ایک مخصوص پلاٹ کی طرف تمام تر توجہ، ایک یا دو مخصوص سیرتوں کے تصادم پورے جوش و اثر کے ساتھ سامنے آنا یہ سب خصوصیات کول صاحب کے شاہکار کو عمدہ فن کا نمونہ بناتی ہے۔''۱۰۵

کشن پرشاد کول کی اس شاہکار تصنیف کے بعد ناولٹ نگاری کی روایت فروغ پاتی رہی لیکن ''شاما'' کے مرتبے کا کوئی ناولٹ اس دوران نہ لکھا جا سکا۔ ''شاما'' کے بعد سجاد ظہیر کے ناولٹ ''لندن کی ایک رات'' ہی کو اہمیت حاصل ہے جس نے تکنیک و اسلوب کے ایک نئے پہلو سے اردو ناولٹوں کو آشنا کیا۔ سجاد ظہیر کی تصنیف دراصل سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ ''شعور کی رو'' تکنیک کا اس میں پہلی مرتبہ دلکش اور کامیاب استعمال ہوا۔ دو عالمی جنگوں کے بعد پیدا ہونے والی سیاسی، اقتصادی اور اخلاقی صورت حال کو اس میں برصغیر ہند و پاک کے عام سماجی حالات کے پس منظر میں پیش کیا گیا ہے۔ اس سے پہلے عصری معاملات و مسائل کی روشنی میں تعلیم یافتہ ہندوستانی نوجوانوں کی ذہنی الجھنوں اور جذباتی کشمکشوں کو

ناولٹ کا موضوع نہیں بنایا گیا تھا۔ ''لندن کی ایک رات'' کا موضوع بھی نیا ہے اور اسلوب و تکنیک میں بھی جدت وندرت ہے۔ بقول ڈاکٹر قمر رئیس:

> ''سجاد ظہیر نے پہلی مرتبہ اس ناولٹ میں شعور کی رو کی تکنیک کی جزوی طور پر لیکن کامیابی اور تخلیقی مہارت سے برتا ہے۔ اس میں داخلی تصویر کشی اور تلازمہ خیال کے بست وکشاد کے فنکارانہ شعور سے کرداروں کو اچھوتے زندہ پیکر دیئے گئے ہیں۔ اس طرح یہ ناول بھی اپنی تکنیک، نقطہ نگاہ اور فنی ساخت کے اعتبار سے جدید امکانات کی بشارت ثابت ہوا۔''[۱۰۶]

یہی دور ترقی پسند تحریک کے فروغ کا زمانہ ہے۔ اس تحریک کے زیر اثر ادیبوں اور فنکاروں نے حقیقت پسندانہ شعار کو اختیار کرتے ہوئے سماجی گمراہیوں، طبقاتی تفادت، اقتصادی عدم مساوات اور معاشرتی ناانصافیوں سے پیدا ہونے والے معاملات مسائل اور عوامی زندگی پر پڑنے والے ان کے اثرات کو ادب کا موضوع بنایا۔ عصمت چغتائی کے ناولٹ ''ضدی'' میں ایک ایسے نوجوان کی کہانی پیش کی گئی ہے جو اپنے طبقاتی نظام کی روایتوں میں محصور ہے اور جسے محبت کرنے کی آزادی بھی حاصل نہیں ہے۔ پورن ایک بڑے خاندان کا چشم وچراغ ہے۔ جس نے نچلے طبقے کی ایک لڑکی آشا سے محبت کی ہے۔ پورن کے خاندان والے آشا کو قبول کرنے کو کسی قیمت پر تیار نہیں ہیں۔ پورن محبت کی آگ میں تپ تپ کر آخر اپنی صحت کے سرمایہ سے محروم ہو جاتا ہے۔ اس کی موت کے ساتھ ہی آشا بھی اپنے جسم پر تیل چھڑک کر خودسوزی کی مرتکب ہوتی ہے۔ عصمت نے طبقاتی تفاوت کے مسئلے کو پس منظر میں تو رکھا ہے مگر مجموعی طور پر یہ ناولٹ وفور احساس اور تیزئ جذبہ کی وجہ سے رومانی بن کر رہ گیا ہے۔ عصمت چغتائی کے اس ناولٹ سے زیادہ اہم ممتاز شیریں کا ناولٹ ''میگھ ملہار'' ہے۔ ممتاز شیریں نے علامتی انداز میں ہندو دیومالا سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اس ناولٹ کی تشکیل وتخلیق کی ہے۔ اس میں ضمیات کی روشنی بھی نظر آتی ہے۔ آرینوس اور نارسائیس کے علامتی کردار اس کی وضاحت کرتے ہیں۔ ''میگھ ملہار'' میں ماورائی فکر سے پیدا ہونے والی رومانی دلکشی تو ہے اور علامتی اسلوب میں بعض عصری حقیقتوں کی ترجمانی کی کوشش بھی کی گئی ہے۔ لیکن اس کے کرداروں اور ناولٹ کے مجموعی ماحول کا واسطہ حقیقی زندگی سے برائے نام

ہی نظر آتا ہے۔ انتظار حسین کا ناولٹ ''دن'' بھی اسی وقفے میں شائع ہوا۔ اس میں ناولٹ نگار نے پنجاب کے ایک خاص مسلم طبقے کی زندگی کی مصوری نہایت خوبصورتی کے ساتھ کی ہے۔ ناولٹ میں جابجا آزادی سے قبل کی عوامی زندگی میں پائی جانے والی سیاسی اور سماجی سرگرمیاں بھی نمایاں ہوئی ہیں۔

انتظار حسین کا اسلوب تحریر بے حد پرکشش اور دلنواز ہے۔ ماحول نگاری اور مرقع کشی میں انہیں کمال حاصل ہے۔ ان کی قوت بیان میں بڑی شادابی اور اسلوب نگارش میں لطیف ندرتیں ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ انتظار حسین لفظ و بیان کی اچھوتی لطافتوں کے ذریعہ زور واثر پیدا کرنے کی بڑی فنکارانہ صلاحیت رکھتے ہیں۔ ناولٹ نگاری کے سلسلے کی یہ تمام تخلیقی کاوشیں آزادی سے پہلے کی ہیں۔ آزادی سے پہلے کا عوامی معاشرہ کچھ خاص مقاصد حیات رکھتا تھا۔ اگرچہ مشرق کی فرسودہ معاشرتی روایتیں مغرب کے جدید علوم وفنون کے زیراثر بتدریج تبدیل ہوتی جارہی تھیں، تو مہات کے حصار ٹوٹتے جارہے تھے اور بے جان مقصدات کی بالادستی کمزور ہوتی جارہی تھی۔ لیکن مغربی سامراجیت کی غلامی نے ہندوستانی ذہن کے پھلنے پھولنے کی راہ میں بہرحال رکاوٹیں حائل کررکھی تھیں۔ چنانچہ احساس غلامی نے معاشرتی زندگی کی پے چیدگیوں کو اور سنگین بنادیا۔ حصول آزادی کا تصور صرف سیاسی پہلو ہی نہ رکھتا تھا، اقتصادی، جذباتی اور علمی وفکری پہلو بھی اس سے وابستہ تھے۔ اس لیے اس دور کے شعروادب میں محکومی ومظلومی کے خلاف شدید اور کربناک بیزاری کا اظہار ہوا ہے اور معاشرتی زندگی میں پائی جانے والی پے چیدگیاں مختلف جہتوں سے سامنے آتی ہیں۔

آزادی کے بعد معاشرتی صورت حال میں تیزی سے تغیرات برپا ہونے لگے۔ فطری طور پر ان تغیرات کا اثر پایا جاتا تھا وہ رفتہ رفتہ ختم ہوگیا۔ حقیقت نگاری کی روایت جذبات اور اسلوبی لطافت پر غالب آنے لگی۔ ناولٹ نگاری کا رشتہ زندگی اور اس کے معاملات ومسائل سے اور مستحکم ہوا۔ ناول وافسانہ ہی کی طرح ناولٹ نے بھی معاشرتی زندگی کے لیے مسئلوں اور عصری تقاضوں کی آئینہ داری اور فنکارانہ مصوری کو اہمیت دی۔ زیادہ انہماک کے ساتھ زیادہ گہرائی اور وسعت سے زندگی اور اس کے تعلقات کو ناولٹ کا موضوع بنایا گیا۔ آزادی کے بعد کے ناولٹوں میں اسی لیے حقیقت پسندی کا شعور بے حد نکھر کر سامنے

آیا ہے۔ انسانی وجود کی ٹریجڈی کے تلازمات وتصورات کو انسان دوستی اور نفسیاتی ژرف بینی کے ساتھ پیش کیا جانے لگا۔ ۱۹۴۷ء سے پہلے بھی سعادت حسن منٹو کا ایک ناولٹ ''بغیر عنوان کے'' ایسا ملتا ہے جس میں تحلیل نفسی کے نقطہ نظر کو سامنے رکھ کر ایک دلکش اور پر اثر تکنیک میں انسانی نفسی پے چیدگیوں اور داخلی کیفیتوں کو پیش کیا گیا ہے۔ اسکا مرکزی کردار سعید ہے۔ ناولٹ کے واقعات اسی کردار کے ذہنی کیفیتوں اور جذباتی پے چیدگیوں کے تابع ہیں۔ ناولٹ نگار نے اس مرکزی کردار سعید کی زندگی کو پیش کرنے میں جدید نفسیات کا سہارا لیا ہے۔ ناولٹ کے اس بیس سالہ نوجوان مرکزی کردار کے خیالات کی لہریں پلاٹ کی تشکیل کرتی ہیں۔ یہاں حرکات واعمال سے زیادہ ذہنی سرگرمیاں اہم ہیں۔ سعید کی ذہنی اور جذباتی لہروں کا اتار چڑھاؤ ناولٹ کے ایک ایسے قصے کو جنم دیتا ہے جس میں زندگی کی ابدی حقیقتیں روپوش ہیں۔ اس کی محرومیاں اس کی ذاتی نہیں رہتیں، ایک خاص دور کے نوجوانوں کے طبقے کی محرومیاں بن جاتی ہیں۔ ناولٹ نگار نے نہایت خوش اسلوبی اور فنی احتیاط کے ساتھ سعید کی پیکر تراشی کی ہے۔ نہ صرف یہ کہ اس کے خیالات اور جذباتی نشیب وفراز سے ناولٹ کا مکمل حصہ بن جاتا ہے بلکہ دوسرے ذیلی کردار بھی اسی کے جذبہ وخیال سے تشکیل پذیر ہوتے ہیں اور اس طرح کے یہ کردار اپنے اپنے ماحول، نوعیت احساس اور طرز فکر کے ساتھ ابھر کر سامنے آجاتے ہیں۔ ناولٹ نگار نے سعید کی شعوری زندگی کے خال وخط اور جبلی تقاضوں کی مدد سے عام انسانی زندگی کی الجھنوں کو بے نقاب کیا ہے:

> ''سعید سوچتا ہے کہ یہ کتنی تکلیف دہ مصنوعی زندگی ہے۔ کسی کو اجازت نہیں کہ وہ اپنی زندگی کے گڑھے دوسروں کو دکھائے۔ وہ لوگ جن کے قدم مضبوط نہیں ان کو اپنی لڑکھڑاہٹیں چھپانا پڑتی ہیں چونکہ اس کا رواج ہے۔ ہر شخص کو ایک زندگی اپنے لیے اور ایک دوسرے کے لیے بسر کرنی ہوتی ہے۔ آنسو بھی دو قسم کے ہوتے ہیں۔ قہقہے بھی دو قسم کے۔ ایک وہ آنسو جو زبردستی آنکھوں سے نکالنے پڑتے ہیں اور ایک وہ جو خود بخود نکل پڑتے ہیں۔ ایک قہقہے وہ ہیں جو تنہائی میں بھی بلند کیا جاسکتا ہے اور دوسرا وہ ہے جو خاص آداب اور خاص اصولوں کے تحت حلق سے بلند کرنا پڑتا ہے۔'' ۱۰۷

سعید کے اس تجربے سے ہم آج بھی دوچار ہیں۔ سماجی زندگی کے آداب و رسوم کو نبھانے کے لیے ہم آج بھی تصنع اور تکلف کا سہارا اسی انداز میں لیتے ہیں۔ ہماری بے تکلف اور غیر مصنوعی زندگی وہ ہے جو اپنے معائب و محاسن کے ساتھ ہم پر منکشف ہے۔ سماجی مطالبوں کی تکمیل کے لیے ہمیں جن شعوری کاوشوں سے مدد لینی پڑتی ہے اس کی ضرورت جبلی تقاضوں کو نہیں۔ جبلی تقاضوں اور سماجی مطالبوں کی کشمکش میں سعید ہی کی طرح ہر شخص مبتلا ہوتا ہے۔ صیدہ اور راجو کے سلسلہ میں سعید جن شدید نفسیاتی کشمکشوں میں مبتلا نظر آتا ہے وہ فطری بھی ہے اور حقیقی بھی۔ ناولٹ نگار نے اس میں خارجی حقیقت نگاری کے برعکس داخلی حقیقت نگاری کی روش اختیار کی ہے۔ منٹو کے علاوہ احمد علی، عصمت، حسن عسکری، اور غلام عباس وغیرہ افسانہ نگاروں کی داخلیت پسندی ہی نے اس دور میں ترقی پسندوں کی خارجی حقیقت نگاری سے متعلق پروپگنڈائی میلان کو بڑھنے سے روکا۔ ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۶ء تک ترقی پسند تحریک جس زور و شور سے بڑھی اور پھیلی، ۱۹۴۷ء کے بعد یہ کیفیت برقرار نہ رہ سکی۔ خود ترقی پسند ادب کے علم برداروں نے محسوس کیا کہ نقطۂ نظر سے وفادارانہ وابستگی اور نظریاتی انتہا پسندی، تخلیقی تقاضوں کے آزادانہ اظہار کی راہ میں رکاوٹوں کا سبب بنتی ہے۔ چنانچہ آزادی کے بعد ادبی نظریات میں ٹھہراؤ کی ایک کیفیت پیدا ہوئی۔ میانہ روی کی طرف میلان بڑھا۔ ضبط و احتیاط کا شعور پروان چڑھا اور اعتدال و توازن کے حسن کی قدر و قیمت محسوس کی جانے لگی۔ زندگی اقتصادی کشمکشوں کے دام اور جنسی الجھنوں کے حصار سے باہر نکلی تو یہ معلوم ہوا کہ زندگی کے تقاضے انفرادی بھی ہیں۔ اجتماعی بھی، شعوری بھی ہیں لاشعوری بھی، داخلی بھی ہیں خارجی بھی۔ یہ وہ قوت ہے جو مختلف سمتوں میں مختلف انداز میں رواں دواں ہے۔ اس پر کوئی ایک لیبل چپکا دینا نامناسب ہی نہیں غیر منصفانہ بھی ہے۔ آزادی کے بعد ہمارے ناولٹ نگاروں نے انسان کی بھرپور اور مکمل زندگی کو فنی سلیقے سے اپنی تخلیق کا موضوع بنایا اور اس کی بہترین مثال راجندر سنگھ بیدی کا ناولٹ ''ایک چادر میلی سی'' ہے۔ اس کی اشاعت تو ۱۹۶۲ء میں ہوئی لیکن اس میں آزادی سے پہلے کے پنجابی گاؤں کی سیدھی سادہ عوامی زندگی کو پیش کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر قمر رئیس اس کی فنی خوبیوں کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''بیدی کے اسلوب فن میں جو گہری رمزیت، نفسیاتی عمق، ماحول، رسم و

رواج اور تہذیبی فضا کا احساس اور کہانی کی دھیمی دھیمی رو کے نیچے اشخاص
کی شدید جذباتی اور ذہنی کشمکش کا جو شعور کارفرما ہے وہ اس تخلیق (ایک
چادر میلی سی) میں منتہائے کمال پر نظر آتا ہے۔"[۱۰۸]

یہاں زندگی مشاہداتی نمونوں کے سہارے منظر عام پر نہیں آئی ہے، تجرباتی شعور کے ذریعہ پیش ہوئی ہے۔ راجندر سنگھ بیدی نے "ایک چادر میلی سی" میں ہندوستان کے ایک مخصوص خطے کی زندگی کو اس کی تمام روایات اور معاشرتی آداب و مسائل کے پس منظر میں اس طرح پیش کیا ہے کہ ناولٹ کا تاثر پوری شدت کے ساتھ واضح ہو گیا ہے۔ واقعاتی جزاؤ میں اتنی محتاط سلیقہ مندی ہے کہ...... کہیں نمایاں نہیں ہوتے اور بھدے نہیں معلوم ہوتے۔ طرز و تکنیک میں بھی فنی شعور کا بھرپور مظاہرہ ہوا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ راجندر سنگھ بیدی نے اس ناولٹ کے ذریعہ حقیقت پسندانہ روایت کو فنکارانہ خوبصورتی سے برتنے کی ایک نئی مثال قائم کی۔ خارجی حقیقت نگاری اور داخلی حقیقت نگاری کی روشوں کی ایسی کوئی اور امتزاجی شکل دکھائی نہیں دیتی۔ بیدی کی تخلیقی بصیرت نے اس میں جس پختگی فن کا مظاہرہ کیا ہے اس نے دوسروں کی رہنمائی بھی کی۔ اس کے بعد ناولٹ نگاری کی روایت کو عام مقبولیت بھی ملی اور فروغ بھی حاصل ہوا۔

"ایک چادر میلی سی" کے علاوہ اس دوران جو ناولٹ شائع ہوئے ان میں ڈاکٹر شکیل الرحمٰن کا "نئے فرہاد" شوکت صدیقی کا "کمیں گاہ" جمیلہ ہاشمی کا "آتش رفتہ" اقبال متین کا "چراغ تہہ داماں" جیلانی بانو کا "کیمیائے دل" قاضی عبدالستار کا "داراشکوہ" رام لعل کا "حریف آتش پنہاں" کوثر چاندپوری کا "بھوکا ہے بھگوان" مہندر ناتھ کا "لیڈر" حامدی کاشمیری کا "پرچھائیوں کا شہر" واجدہ تبسم کا "ڈھنگ کے جنگ نہیں" اکرام جاوید کا "پگھلتے موم کا شعلہ" محمد فضل الرحمٰن کا "پھول سنگھ ستارہ بیگم" ذکاء الرحمٰن کا "ڈپٹی کمشنر" وغیرہ ناولٹ دلکش اور قابل توجہ ہیں۔ ان ناولٹوں میں بالعموم آزادی کے بعد کے عوامی معاشرے کی مصوری کی گئی ہے۔ ایک نو آزاد اور نو تشکیل پذیر قومی معاشرے کی غربت و افلاس، بیروزگاری اور فاقہ کشی، بے مقصد اور بے فیض علمی اسناد کے حصول کے بعد پنپنے والی ذہنی صورت حال، بڑھتی ہوئی آبادی کی بنیادی ضرورتوں کی عدم تکمیل، ذات پات، رنگ و نسل، مذہب و زبان،

کے اختلافات سے پیدا ہونے والے حالات اور آزادی کے خواب کی حسرت ناک اور حوصلہ شکن تعبیروں کے ردعمل کے ساتھ ان ناولٹوں میں قحط وسیلاب اور فسادات سے پیدا ہونے والی انسانی تباہ کاریوں کو بھی پیش کیا گیا ہے اور جدید سائنسی انکشافات اور مادی ایجادات نے بین الاقوامی سطح پر جن امیدوں اور اندیشوں کو جنم دیا ہے وہ بھی ان میں موجود ہیں۔ معاشرے کی نام نہاد ترقی نے انسان کے شخصی وجود کو کتنا بے پناہ، غیر محفوظ اور بے اماں بنا دیا ہے اسے ان ناولٹ نگاروں نے پر خلوص شدت احساس سے پیش کیا ہے۔ دور زیر تذکرہ میں یعنی ۱۹۶۰ء سے ۱۹۷۰ء کے دس سالہ وقفے میں مذکورہ ناولٹ نگاروں کے علاوہ مختلف نظریات و اسالیب کی نمائندگی جن فنکاروں نے کی ہے، ان میں کرشن چندر، سہیل عظیم آبادی، خواجہ احمد عباس، آمنہ ابوالحسن اور جوگندر پال کے نام بالخصوص قابل ذکر ہیں۔ ان ناولٹ نگاروں نے اپنی اپنی فنی اور فکری انفرادیت کو برقرار رکھتے ہوئے ناولٹ کے دلکش اور مکمل نمونے پیش کئے۔ کرشن چندر کا ''پیار ایک خوشبو'' سہیل عظیم آبادی کا ''بے جڑ کے پودے'' خواجہ احمد عباس کا ''ایک پرانا ٹب اور دنیا بھر کا کچڑا'' آمنہ ابوالحسن کا ''آخری دن'' اور جوگندر پال کا ''آمد آمد'' وغیرہ ناولٹ توجہ کے مستحق ہیں۔ جوگندر پال نے ۱۹۷۵ء میں ایک اور اہم ناولٹ ''بیانات'' تصنیف کیا اور اسی سال یہ شائع ہوا۔ لگ بھگ اسی زمانے میں شکیلہ اختر کے تین ناولٹوں کا مجموعہ ''تنکے کا سہارا'' بھی منظر عام پر آیا۔ ''تنکے کا سہارا'' شہری زندگی کے ایک مخصوص طبقے کی الجھنوں کو پیش کرتا ہے۔ مسز لال اس کی مرکزی کردار ہیں۔ یہ ایک دلکش اور ذی حیثیت خاتون ہیں مگر اپنے شرابی اور لاپرواہ قسم کے شوہر ڈاکٹر لال سے مطمئن نہیں ہے۔ شوہر کے انتقال کے بعد مسز لال کے تجربوں کی تلخیاں بڑھ جاتی ہیں۔ وہ اپنے شوہر کے ایک ساتھی ڈاکٹر کمار کے یہاں پناہ لیتی ہے اور پھر ڈاکٹر کمار کی طرف ملتفت بھی ہوتی ہے۔ ڈاکٹر کمار بھی پہلو میں نرم دل رکھتا ہے لیکن اظہار مدعا کا حوصلہ کسی کو نہیں ہوتا۔ اسی دوران مسز لال کو اسپتال سے ایک لاوارث بچی مل جاتی ہے جس سے وہ اپنا دل بہلاتی ہے۔ ڈاکٹر کمار بھی بچی میں دلچسپی لینے لگتا ہے اور پھر یہی بچی ان دونوں کو ازدواجی رشتے سے منسلک کرنے کا سبب بن جاتی ہے۔ ناولٹ نگار نے بچی کی معصوم تمنا اور ممتا کے عنصر کو ایک نفسیاتی نکتہ بنا کر نہایت خوش اسلوبی سے پیش کیا ہے۔ اس مجموعے کے دوسرے ناولٹ ''سرحدیں'' کا واقعاتی

پس منظر دیہاتی ماحول سے وابستہ ہے۔ دیہاتی زندگی کی مصوری حقیقت پسندانہ ہے۔
تیسرے ناولٹ ''منزل'' کا پلاٹ اعلیٰ تعلیم یافتہ طبقے کی زندگی سے متعلق ہے لیکن اس کی واقعاتی فضا کا مجموعی تاثر رومانی ہے بہر حال خاتون ناولٹ نگاروں کی تخلیقی کاوشوں کی قدر و قیمت کا اندازہ ان ناولٹوں کے مطالعہ سے ہوتا ہے۔ شکیلہ اختر کے بمقابلہ جیلانی بانو اور آمنہ ابوالحسن کی نئی بصیرت زیادہ پر کشش اور معنی خیز ہے۔ شکیلہ کے فنی مشاہدہ و تجربہ میں خلوص ضرور ہے مگر جیلانی بانو اور آمنہ ابوالحسن کے تخلیقی شعور میں جو گہرائی اور تہہ داری ملتی ہے وہ شکیلہ اختر کے یہاں برائے نام ملتی ہے۔ انہیں تکنیک پر بھی پورا قابو نہیں ہے۔ شکیلہ کے مختلف ناولٹوں کے واقعاتی پس منظر میں بھی بے کیف یکسانیت سی ملتی ہے۔ ناولٹ کی تکنیک پر قابو اور فن کے وسیلے سے زندگی کے دلکش برتاؤ کے سلسلہ میں جیلانی بانو کا ''اکیلا'' اور آمنہ ابوالحسن کا ''کالا مکان'' پیش کئے جا سکتے ہیں۔ ان ناولٹوں کی اشاعت ۱۹۷۰ء میں ہوئی۔
ممتاز شیریں کے بعد ناولٹ نگاری کے فن کو جن خواتین نے ارتکاز و انہماک سے پیش کیا ہے ان میں مذکورہ خاتون ناولٹ نگاروں کا شمار بہر حال ہے۔ انہوں نے نہ صرف یہ کہ ناولٹ کے فن کو تخلیقی شعور کی گہرائی اور وسعت دی ہے بلکہ حقائق حیات کی تلخیوں، سنگینیوں اور مسرتوں کو سلیقے سے پیش بھی کیا ہے، ان ناولٹوں کے مطالعہ سے یہ نہیں پتہ چلتا کہ انہوں نے زندگی سے متعلق سطحی قسم کی معلومات کی فراہمی پر اکتفا کیا ہے بلکہ محسوس ہوتا ہے کہ ان کے یہاں زندگی کے تجربات کی تیز روشنی ہے ایسی روشنی کہ جس میں سچائی اور خلوص کی اثر انگیز توانائی ہے۔
درج بالا ناولٹوں میں اقبال متین کا ''چراغ تہہ داماں'' متنازعہ رہا ہے۔ کچھ لوگوں نے اسے حقیقت نگاری کا نمونہ قرار دیا ہے تو کچھ لوگوں نے الزام عائد کیا ہے کہ یہ بالکل فحش اور مبتذل ناولٹ ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ناولٹ کے موضوع کو تکنیکی خوبصورتی سے نبھا لینا اور اس کے واقعات کو احتیاط و سلیقے سے پلاٹ میں سمونا کوئی آسان کام نہ تھا۔ اقبال متین نے اپنی فنی سوجھ بوجھ اور تخلیقی بصیرت کی دلکش مثال اس ناولٹ کے ذریعہ پیش کر دی ہے۔ اس کا موضوع بنیادی طور پر بے بسوں اور بے زبانوں کا استحصال ہے۔ ناولٹ نگار نے استحصال پسندی کے اس نئے روپ کو موضوع بنایا ہے جو بڑے بڑے ''پوش ہوٹلوں'' میں دن رات اپنا مظاہرہ کرتا رہتا ہے۔ عیاش طبع طبقہ افراد مجبور اور جوان عورت کے جسم اور خوبصورت نوخیز

لڑکوں کے بدن سے اپنی ہوس کی آگ بجھانے کے لیے کس کس طرح کی انسانیت سوز سازشیں پیش کرتا ہے۔ اس کی واقعیت پسندانہ مرقع نگاری بڑی جسارت لیکن فنی احتیاط کے ساتھ کی گئی ہے۔ ناولٹ کے دو اہم کردار ہیں۔ کوشلیا اور اس کا بیٹا شانوجہ۔ باپ کی شفقت سے محروم ہو جانے کے بعد شانوجہ کی پرورش کی تمام تر ذمہ داری اس کی ماں کوشلیا پر آ جاتی ہے۔ وہ فیوزے ریسٹورنٹ میں ملازمت کر لیتی ہے۔ ہوٹل کا مالک کوشلیا کے بلاخیر حسن سے اپنی تجوریاں بھرتا ہے۔ کوشلیا ہوٹل کے مسافروں کی تنہا راتوں کو خوشگوار بناتی ہے لیکن اس پیشے میں رہنے کے باوجود اپنے خوبصورت معصوم بیٹے شانوجہ کا بے حد خیال رکھتی ہے۔ شانوجہ اسی ماحول میں پرورش پاتا ہے اور پھر آخر کار شباب کی اولین منزل میں داخل ہوتے ہی سود خور طبقے کی ہوسنا کیوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ یہیں سے اس کی معصوم زندگی کا روشن مستقبل گمراہیوں کے اندھیروں میں گھرنے لگتا ہے۔ شانوجہ کی جنسی نفسیات ٹیڑھے میڑھے خطوط اختیار کر لیتی ہے اور اس کے اندر نسائیت پنپنے لگتی ہے اور آخر کار اپنی ماں کوشلیا کی طرح وہ بھی دوسروں کی ہوس کی پیاس بجھا کر روپے کمانے کا ہنر سیکھ لیتا ہے۔ کوشلیا اپنے چہیتے بیٹے شانوجہ کی ان خام کاریوں اور گمراہیوں سے بری طرح متاثر ہے۔ وہ بے پناہ غم میں مبتلا رہتی ہے۔ آخر کار ہردولے گیسٹ ہاؤس میں دونوں ماں اور بیٹے اپنے اپنے گاہکوں کے ساتھ ایک ہی وقت میں داخل ہوتے ہیں۔ یہاں پر ناولٹ کا منظر ڈرامائی ہو گیا ہے۔ ماں اور بیٹے کی گفتگو بے حد جذباتی اور اثر انگیز ثابت ہوتی ہے۔ بیٹے کے طنز آمیز تخاطب اور ہتک آمیز انداز کلام نے کوشلیا کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ اس کی شخصیت پاش پاش ہو کر رہ گئی اور اس کے نتیجے میں اس نے اپنی جان دے دی۔ ناولٹ میں ایک کردار ایسا بھی ہے جسے بشری مزاج کے خیر کی علامت قرار دیا جا سکتا ہے۔ وہ ہے جھیل میں بجرا چلانے والا بوڑھا ''کاکا''۔ کوشلیا اور شانوجہ کے سلسلہ میں ہمدردی رکھنے والا یہی ایک بوڑھا صفحہ ارض پر ہے۔ ''کاکا'' کا کردار ہی اس کی وضاحت کرتا ہے کہ سب ڈیر بالڈ سعید اور صمیام دین ہی نہیں ہیں۔ ''کاکا'' جیسے لوگوں ہی کی بدولت سنگین سے سنگین حالات میں بھی انسانیت سے مایوسی اور بے زاری نہیں ہوتی۔

بہر حال ان تمام ناولٹوں میں کسی نہ کسی طرح زندگی اور اس کے تقاضوں ہی کو برتا اور پیش کیا گیا ہے۔ لیکن اس کے باوجود مذکورہ بالا تمام ناولٹوں کو فکر و فن کے اعتبار سے یکساں

اہمیت حاصل نہیں ہے۔ بلکہ ان میں اکثر ناولٹ ایسے ہیں جن کا پیرایۂ اظہار شعور وفن کی ناپختگی کی وضاحت کرتا ہے۔ زندگی سے اکتساب فیض ناول، افسانہ اور ناولٹ تینوں میں اصناف قصہ کرتی ہیں لیکن جیسا کہ وضاحت کی جا چکی ہے، قصے کی یہ تینوں صنفیں اپنے اپنے الگ الگ رنگ میں تجربات زندگی اور مسائل حیات کو اختیار واستعمال کرتی ہیں۔ ناولٹ اجزائے فن کے اعتبار سے ناول سے قریب ہے تو فنی مزاج کے اعتبار سے افسانے سے قریب تر۔ ناولٹ میں وحدت اثر افسانے ہی کی طرح ہوتی ہے لیکن یہ زندگی کا کوئی ایک ہی پہلو پیش نہیں کرتا۔ اس میں زندگی کے کئی اہم پہلو ہوتے ہیں۔ البتہ ناول کی طرح تمام اہم پہلو نہیں ہوتے۔ ناولٹ نگار زندگی کے انہی پہلوؤں کا انتخاب کرتا ہے جن سے مرکزی واقعے کا تعلق کسی نہ کسی طرح موجود ہوتا ہے اور اس کی وجہ سے ناولٹ نگار کو ایک یا دو کرداروں سے زیادہ کرداروں کی تخلیق کرنا پڑتی ہے۔ جہاں بھی یہ احتیاط ملحوظ ہوتی ہے کہ مرکزی کرداروں کے علاوہ دوسرے ضمنی کرداروں کے پیکر اس طرح نہ نمایاں ہو جائیں کہ مرکزی کرداروں پر خراب اثر پڑے۔ دراصل دوسرے کردار اس خوبصورت احتیاط کے ساتھ اور پیش کئے جاتے ہیں کہ ان کی وجہ سے مرکزی کرداروں کی سیرتیں اور زیادہ نمایاں اور موثر بن جاتی ہیں۔ ناولٹ کے پلاٹ کے واقعات بھی ناول کی طرح پھیلے نہیں ہوتے اور نہ افسانے کی طرح مرکوز ومختصر ہوتے ہیں۔ اس کے واقعات زندگی کے ان اہم پہلوؤں سے وابستہ ہوتے ہیں جنہیں ناولٹ نگار پیش کرنا چاہتا ہے۔ یہ تمام واقعے مجموعی طور پر صرف ایک کڑی کی نوعیت رکھتے ہیں۔ ناول اور افسانے کی طرح ناولٹ میں بھی کسی نہ کسی تصور حیات اور نقطۂ نظر کی ترجمانی ضروری ہے۔ اس کے بغیر کسی ناولٹ میں تخلیقی بصیرت کی جستجو فضول ہے۔ فنی شعور کی پختگی اور تخلیقی بصیرت کی تابناکی دراصل نقطہ نظر ہی کے وسیلے سے سامنے آتی ہے۔ ناولٹ نگاری کی ارتقائی تاریخ کے مختلف مذکورہ ادوار میں جن ناولٹ نگاروں نے فکر وفن کے دلکش امتزاج کو اپنے ناولٹوں میں پیش کیا ہے ان میں نیاز فتح پوری، کشن پرشاد کول، سجاد ظہیر، عصمت، ممتاز شیریں، انتظار حسین، راجندر سنگھ بیدی، کرشن چندر، خواجہ احمد عباس، سہیل عظیم آبادی، آمنہ ابوالحسن اور جوگندر پال کے تخلیقی نمونے اہم اور خاص طور پر قابل توجہ ہیں۔ آئندہ صفحات میں انہی ناولٹ نگاروں کی نمائندہ تخلیقات کا مطالعہ پیش کروں گا تا کہ قصہ

نگاری کی اس صنف جدید نے مختلف ارتقائی مرحلے میں فنی جہتوں سے جو اثرات قبول کئے ان کی مکمل وضاحت ہو سکے۔

دوسری زبانوں کے ناولٹ کے اردو ترجمے:

اردو میں ناولٹ نگاری کی روایت کو فروغ دینے کے سلسلے میں غیر ملکی مغربی ادب سے مستعار ہے اور بتدریج اسے مشرق کے تخلیقی اسلوب و مزاج سے ہم آہنگ کر کے پیش کیا جانے لگا اس لیے فطری طور پر مغرب کی ناولٹ نگاری سے ہمارے فنکاروں نے روشنی حاصل کی۔ یہ صحیح ہے کہ ناولٹوں کے بعض نمونے تقلید مغرب کے رجحان کے شکار ہو گئے ہیں لیکن مجموعی طور پر مغربی ادب کی اس صنف کے معیار و حسن کو ہمارے فنکاروں نے اپنی تخلیقی بصیرتوں اور فنی ندرتوں کے ساتھ برتنے کی کوشش میں کامیابی حاصل کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ افسانہ و ناول ہی کی طرح ناولٹ کا شمار بھی اب ہمارے تخلیقی ادب کی صنفوں میں ہونے لگا ہے۔ یوں تو اردو میں متعدد غیر ملکی اور ملکی زبانوں کے ناولٹوں کو پیش کیا گیا ہے لیکن روسی اور انگریزی ادب کے اہم ناولٹوں کے کامیاب اور دلکش ترجموں نے اردو کی ناولٹ نگاری کو فکر و فن کی جہتوں سے متاثر کیا۔ ترجمے کا زور دراصل ترقی پسند تحریک کے آغاز کے بعد بڑھا۔ اس سے پہلے ترجمے کی رفتار سست تھی۔ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر دنیا کی مختلف ترقی یافتہ زبانوں کے تخلیقی ادب کے ترجمے پیش ہونے لگے۔ اس تحریک کے فطری تقاضا کے طور پر ترجموں نے روسی ادب سے زیادہ تعلق رکھا اس کے علاوہ انگریزی فرانسیسی اور جرمنی زبانوں کے سرمایۂ ادب کے منثور و منظوم شاہکاروں کو بھی اردو میں منتقل کیا جانے لگا۔ ترجموں کی طرف یہ توجہ ۱۹۵۸ء تک برقرار رہی اس وقفے میں غیر ملکوں کے جو اہم ناولٹ اردو میں منتقل کئے گئے ہیں ان میں چند اہم اور مقبول ناولٹ یہ ہیں:

کپتان کا گڈا	ڈی ایچ لارنس	ترجمہ سید نسیم ہمدانی
سفر حیات	پرل ایس بک	ترجمہ محمد قاسم صدیقی
یہ گلیاں یہ کوچے	جان اسٹین بیک	ترجمہ عبداللطیف اعظمی

تسخیر	سر دیبٹ مام	ترجمہ اے نصیر خاں

اور

غریب لوگ	دستور سکی	ترجمہ من موہن تلخ
اے غم دوراں	میکسم گورکی	ترجمہ خلیل احمد
پھرتے ہیں پر خوار	تورگنیف	ترجمہ یوسف جامعی
دیار جاناں	نکولائی گوگل	ترجمہ دلیپ سنگھ

ان غیر ملکی زبانوں کے علاوہ بعض ملکی زبانوں کے اہم ناولٹوں کے بھی خوبصورت ترجمے ہوئے اور ان کی اشاعت بھی ہوئی۔ اول الذکر ناولٹ سویرا لاہور کے شمارہ ۲۱-۲۰-۱۹ میں شائع ہوا تھا اور باقی ناولٹ شاہراہ دہلی کے شمارہ نمبر دو جلد نمبر ۱۰ میں شائع ہوئے تھے۔ شاہراہ نے ۱۹۵۸ء میں دوسری زبانوں کے ناولٹوں کے منتخب تراجم کا ایک خاص شمارہ چھ سو اکتالیس صفحات پر مشتمل شائع کیا تھا۔ اس میں ہندوستان کی مختلف زبانوں کے جو اہم ناولٹ موجود ہیں ان کی تفصیل یہ ہے:

جلوس (بنگالی)	پریمندر متر	ترجمہ شیام سندر
استعفا (ہندی)	جے نیندر کمار	ترجمہ شریف احمد
بھرے میلہ میں (نیپالی)	لوچن بخشی ترجمہ	مخمور جالندھری
گرتی دیواریں (سندھی)	سندری اتم چندانی	ترجمہ درباری لال
زمیندار کی بیٹی (مراٹھی)	شری پات جو گلے	ترجمہ نورنبی عباس
لاکھ بلائیں ایک نشیمن (تامل)	ایلنگو وادیگل	ترجمہ خلیق انجم
کاہے کو بیاہی بدیس (گجراتی)	پنالال پٹیل	ترجمہ نثار احمد فاروقی

غیر ملکی اور ملکی زبانوں کے تمام شائع شدہ ترجموں کا شمار مشکل ہے۔ بہر حال یہ درج بالا ناولٹ ان نئے نمونوں میں ہیں جنہیں مقبولیت حاصل ہوئی۔ ان کی وجہ سے اردو میں ناولٹ نگاری کے واضح تصور کو ابھرنے میں مدد ملی ہے۔ کم و بیش ان تمام ناولٹوں میں زندگی کی صداقتیں اور ان کی مختلف تہیں منعکس ہوئی ہیں۔ یہ صرف تفریح و تضیع اوقات کے لیے نہیں

لکھے گئے ان کے پس منظر میں مقصدیت موجود ہے۔ البتہ یہ مقصدیت جوش انگیز نہیں فکر انگیز ہے اور یہ فکر انگیزی، عملی سرگرمیوں کا محرک بن جاتی ہے۔ ترجموں نے بالعموم ترجموں کو اصل تحریر کا حقیقی عکس بنانے کی کاوش کی ہے۔ اس سلسلہ میں مجنوں گورکھپوری کے ان ناولٹوں کی مثال بھی پیش کی جاسکتی ہے، جنہیں انہوں نے بالعموم ہارڈی کے ناولوں کو سامنے رکھ کر تحریر کیا ہے۔ ''صیدزبوں''، ''سوگوار شباب''، ''سرنوشت''، ''گردش''، ''بازگشت'' اور ''سراب'' وغیرہ تصانیف ۱۹۲۴ء سے ۱۹۳۲ء کے دوران منظر عام پر آئیں۔ ان تمام ناولٹوں میں انہوں نے مشرقی انداز حیات اور اس کے تقاضوں کی ترجمانی کی ہے۔ رومانی رجحان کے باوجود ان میں مروجہ اقدار حیات سے بغاوت کی ایک ایسی تیز لہر موجزن ہے جو انقلابی آرزومندی کا مظہر بن جاتی ہے۔ وہ خود لکھتے ہیں:

> ''مذہب، اخلاق، معاشرت، سماج کے بہت سے مروجہ روایتی تصورات اور مفروضات مجھے جھوٹے اور انسانیت کے دامن پر غلیظ داغ معلوم ہوتے تھے۔ میں بچپن سے ان رواجی اور روایتی تصورات کو انسانی ترقی کے راستے میں رکاوٹ سمجھتا تھا اور میری وطنیت کو اس سے شدید بغاوت تھی۔ یہ بغاوت جابجا میرے افسانوں میں بھی ظاہر ہوتی رہی ہے۔ مذہب و اخلاق اور سماج کے قائم کئے ہوئے بتوں کو توڑنے کی اپنی سکت بھر میں نے کوشش کی ہے...... غرض کہ میں نے اپنی بغاوت اور انحراف کے جرائم کو رومانیت کی صورت میں پیش کیا۔'' ۱۰۹

مجموعی طور پر مجنوں کے تمام ناولٹ، انگریزی تصانیف ہی پر استوار ہوئی ہیں لیکن مجنوں نے لفظی ترجمہ سے کہیں کام نہیں لیا۔ بلکہ ان ناولٹوں کو انہوں نے انفرادی اور اجتماعی مزاج کی آئینہ داری کے لیے وقف کر دیا۔ ایک ایسی شدید آرزومندی ان میں موجود ہے جسے معاشرے کی تعمیر نو کی علامت قرار دیا جاسکتا ہے۔

پانچواں باب

اردو کے نمائندہ ناولٹ نگار

نیاز فتح پوری:

بیسویں صدی کا ربع اول فکری اور حسی پے چیدگیوں سے عبارت ہے۔ سرسید کی اصلاحی تحریک اپنا کام کر چکی تھی اور مغرب کے نئے علوم وفنون سے ہماری دلچسپی بتدریج بڑھتی جارہی تھی۔ علم وادب پر بھی اس کے خاطر خواہ اثرات رونما ہونے لگے تھے۔ نئی تعلیم کی روشنی نے معاشرے کی فرسودہ روایتوں کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرنے والے فنی شعور کی پرورش کی۔ معاشرتی زندگی کے تمام شعبوں میں انقلاب برپا کرنے کی آرزو مندی دو شکلوں میں ظاہر ہوئی۔ پہلی شکل تو وہ تھی جس کی بنیاد سرسید اور ان کے ہم عصر ادیبوں نے ڈالی تھی یعنی حقیقت نگاری کا میلان۔ دور زیر تذکرہ میں پریم چند نے حقیقت نگاری کی روش کو بے حد عام اور مقبول بنایا۔ ان کی حقیقت نگاری بنیادی طور پر مشرقی روایات کی پروردہ تھی۔ چنانچہ ان کے فنی اسلوب میں احتیاط واعتدال کا عنصر موجود ہے۔ انہوں نے سنجیدگی فکر اور سکون احساس کا مظاہرہ کیا۔ ان کی مقصدیت ٹھوس ہے مگر پر جوش نہیں ہے۔ ان کے احساسات تلخ ہیں مگر ان میں شعلگی نہیں ہے، وہ انقلاب برپا کرنے کے آرزومند تو ہیں مگر اس کے لیے وہ پہلے انقلابی ذہنوں کی تشکیل چاہتے ہیں۔ پریم چند کے افسانوں اور ناولوں میں صداقت نگار مصلح بھی ہے، مفکر بھی، ہوش مند بھی ہے اور دردمند بھی۔ انقلاب برپا کرنے کی اس آرزومندی کے مظاہرے کی دوسری شکل رومانیت تھی۔ رومانی تحریک نے اس دور میں تخیل نگاری کے وسیلے سے اس انقلابی رجحان کی ترجمانی کی۔ بنیادی طور پر رومانیت، تغیرات کی خواہاں ہوتی ہے، زندگی کے موجودہ ڈھانچے سے بے زار اور نئے امکانات کی متلاشی۔ وہ تخیل کی طرف اس لئے متوجہ رہتی ہے کہ عصری سچائیاں، ان کی فرسودگیاں اس کے لیے بے رنگ، نامساعد اور

نامناسب بن جاتی ہیں۔ رومانیت معاشرتی روایتوں کے تعطل کی بے کیفیتوں سے گھبرا کر تخئیل میں پناہ گزیں ہوتی ہے تاکہ زندگی کی روایتوں کو بدلنے کی راہیں نکالی جا سکیں۔ رومانیت نے پرجوش تخئیل اور شعلگی احساس کا سہارا لیا۔ روایتوں سے انحراف کے رویہ میں یہاں شدید برہمی و بے زاری ملتی ہے۔ دنیائے حقیقت سے فرار دراصل بے اعتنائیوں کا اظہار ہے، موجودہ معاشرتی روایات پر سے اعتماد کے اٹھ جانے کا اعلان ہے۔ جمال پسندی اور حسن پرستی کا یہ بیدار اور مضطرب فنی شعور حقیقی مسرتوں کی جستجو میں تخئیل کی نامعلوم وادیوں میں اپنی گذرگاہیں بنالیتا ہے۔ زبان و بیان میں انفرادیت کے دلکش اظہار کی تڑپ اور مواد و موضوع میں بھی شیوۂ حسن کاری یہاں اصل اہمیت رکھتی ہے۔ احتشام حسین اس رومانی تحریک کے مزاج کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''یہ محض قدیم نسل سے نئی نسل کی تخئیلی اور ذہنی بغاوت نہیں تھی بلکہ خیالوں کی مدد سے ایک فرسودہ حال مکمل رنگینی اور نشاط آور دنیا بنانے کی کوشش کی تھی۔ اصلاحی تحریکات، زندگی میں نئے امکانات کے یقین، مغربی اثرات اور آزادی کی خواہش نے جہاں کچھ لوگوں کو عمل پر اکسایا تھا وہاں کچھ لوگوں کے خیالات کو مہمیز کیا تھا اور سماجی قید و بند کو توڑنے، نئی راہوں پر چل نکلنے اور تخئیل کے ذریعہ اپنی خواہشات کو پورا کرنے پر آمادہ کیا تھا۔''۱۰۱

ان تخئیل نگار انقلابی ادیبوں کی قیادت اس دور میں نیاز فتح پوری نے کی۔ نیاز فتح پوری کے نثری اسلوب کی طاقتور انفرادیت نے بہت سے نئے لکھنے والوں کو متاثر بھی کیا۔ متاثر ہونے والے افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں میں بعض حضرات ایسے بھی ہیں جنہوں نے آگے چل کر ''ترقی پسند'' بننے کی مشق کی اور ''ترقی پسند'' کہلانے کے متمنی رہے۔ مثلاً مجنوں گورکھپوری، اختر اورینوی، کرشن چندر وغیرہ۔ نیاز کے طرز تحریر کی سحرانگیز دلکشی اور دلکش جادوگری ان کے لفظ و اسلوب میں بھی ہے اور مزاج و موضوع میں بھی۔ ان کا آہنگ بیان بھی رومان خیز ہے اور موضوعات بھی رومان پرور۔ ان کے خیالات میں پرکشش رنگینیاں ہیں اور احساسات انوار جمالیات سے آراستہ ہیں۔ نیاز کی یہ طاقتور اسلوبی انفرادیت ان کے ناولوں

میں زیادہ کھل کر سامنے آئی ہے۔ ان کا پہلا ناولٹ ''ایک شاعر کا انجام'' ہے۔ جس کی تصنیف ۱۹۱۳ء میں ہوئی۔ لیکن اس کی اشاعت ۱۹۲۷ء میں دوسرے ناولٹ ''شہاب کی سرگذشت'' کے بعد ہوئی۔ ''شہاب کی سرگذشت''، ''نگار'' میں قسط وار جولائی ۱۹۲۳ء سے جون ۱۹۲۴ء ماہانہ مسلسل شائع ہوا۔ نیاز فتح پوری کے ان دونوں قصوں نے اردو میں ناولٹ نگاری کی اولین روایتوں کی تشکیل کی ہے۔ ان دونوں قصوں میں ''شہاب کی سرگذشت'' زیادہ اہم اور قابل توجہ ہے کیونکہ ''ایک شاعر کا انجام'' کی شدید جذباتیت زوال پذیری کی علامت معلوم ہوتی ہے۔ اس کے کردار غور وفکر سے بالکل عاری، جذبات کے پیکر بن کر رہ گئے ہیں۔ ان جذباتی پیکروں میں حقائق حیات کی کوئی روشنی نہیں ملتی۔ شدت احساس سے یہ اس طرح مغلوب ہیں کہ متانت و ہوشمندی کا عنصر کہیں نظر نہیں آتا۔ ناولٹ کا مرکزی کردار افضال ایک سیال جذباتی وجود رکھتا ہے جو معمولی سے معمولی تجربے یا واقعے پر گویا پگھلنے لگتا ہے۔ افضال کا دوست اس کی قنوطیت پسندی پر معترض ہوتا ہے اور اس میلان کی مخالفت کرتا ہے تو اس کے رد عمل میں افضال کا جذباتی وجود یوں پگھلنے لگتا ہے۔

> ''سپید آنسو اس کے رخساروں سے جلدی جلدی ڈھلک کر گرتے کے دامن کو بھگو رہے تھے۔ کان سرخ تھے اور چونکہ وہ اس گریۂ بے اختیار کو نہایت جبر کے ساتھ ضبط کر رہا تھا اس لیے برآمدہ میں صرف اس کی کرسی اور اس کا بدن کانپ رہا تھا مگر میری نگاہ میں اس وقت ساری کائنات کانپ رہی تھی۔'' [۱۱]

''ایک شاعر کا انجام'' کے نام کردار شعور استدلال سے گویا محروم ہیں اور شدید تر احساس و جذبہ کے آلہ کار۔ ان کے اندر انسان کی قوت عمل سے پیدا ہونے والی سرگرمیاں بالکل مفقود ہیں۔ یہ رومانیت منفی میلان کی آئینہ داری کرتی ہیں۔ ''ایک شاعر کا انجام'' کی واقعہ نگاری بھی کسی خاص موضوع سے وابستہ نہیں ہے اور نہ کسی نقطۂ نظر کی پیشکش ہی مقصود ہے۔ مجتبیٰ حسین کی اس رائے سے مجھے بھی اتفاق ہے کہ:

> ''ایک شاعر کا انجام، جوان کے ہیجانات اور اضطراب سے لبریز ہے۔ قصہ بے سروپا ہے اور آغاز و انجام سے بے نیاز۔'' [۱۲]

اس کے برعکس ''شہاب کی سرگذشت'' کے پس منظر میں ایک سماجی مقصد موجود ہے اور یہ ایک خاص اخلاقی نقطہ نظر کی وضاحت کرتا ہے۔ ناولٹ نگار نے جذبۂ محبت کو ازدواج سے الگ تھلگ دکھلایا ہے۔ ہیئت اجتماعی کی اصلاح وفلاح کے لیے نکاح ضروری ہے جس کا تعلق جسم سے کم ہے روح سے زیادہ ہے۔ شہاب قصے کا ہیرو ہے جسے اختر سے محبت ہے لیکن اپنی اس پرخلوص اور شدید محبت کو وہ ازدواج سے الگ رکھنا چاہتا ہے۔ ایک موقعہ پر اپنے جگری دوست محمود کو مخاطب کرتے ہوئے کہتا ہے:

> ''تم سمجھتے ہو کہ نکاح میں بھی وہی لذت ہے جو اس کے خیال میں ہے۔ کیا تمہیں یقین ہے کہ کسی سے مل جانا ملنے کی آرزو سے زیادہ پرلطف ہے۔ کیا تم واقف نہیں کہ آرزو کا حصول آرزو کی موت ہے۔ یاد رکھو لطف کا حقیقی راز صرف خلش ہے اور اگر یہ چیز ہم میں نہ ہو تو ہماری زندگی بے کار ہے۔''[۱۱۳]

شہاب، نکاح کو محبت کا معاملہ نہیں، معاشرت کا مسئلہ تصور کرتا ہے اور اس کے نزدیک حقیقی محبت ایک ناتمام آرزومندی کے مترادف ہے۔ اس کا خیال یہ ہے کہ محبوبہ سماجی طور پر دوسرے کی منکوحہ ہو جانے کے بعد بھی ''روحانی'' طور پر محبوب ہی کی ہوتی ہے۔ ناولٹ نگار نے محمود اور سکینہ کے تلخ ازدواجی رشتے کو محبت کی شادی کا ناکامیاب نمونہ بنا کر پیش کیا ہے۔ ان کے باہمی تعلقات خراب اور کشیدہ ہیں۔ یہ کشیدگی اور تلخی اس لیے ہے کہ انہوں نے محبت کو محبت کی حدوں سے نکال کر ازدواج کے گورکھ دھندلکے میں ڈال دیا۔ شہاب نے ٹوٹ کر اختر سے محبت کی ہے لیکن عملی طور پر وہ اپنے نقطہ نظر پر کاربند رہتے ہوئے چار بچوں کی بیوہ ماں سے عقد کر لیتا ہے۔ ان بچوں کی پرورش و پرداخت ہی کو وہ اپنی زندگی کا مقصد قرار دیتا ہے۔ دوسری طرف اختر ایک زنانہ اسکول کھول لیتی ہے اور اپنی تمام تر توجہ معاشرۂ نسواں کی فلاح و بہبود پر صرف کرتی ہے۔ علی عباس حسینی ''شہاب کی سرگذشت'' کے فنی اوصاف کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''اس میں معاشرے کے اکثر پہلوؤں پر فلسفیانہ نظر ڈالی گئی ہے۔ فنون لطیفہ سے دل پذیر بحثیں کی گئی ہیں اور مناظر فطرت بعض مقامات پر ناول

کے کرداروں کے حسیات و جذبات سے اس لطافت کے ساتھ مدغم کر دیئے گئے ہیں کہ ان کا مقابلہ اردو زبان بہت کم پیش کر سکتی ہے۔''۱۴؎

بہر حال بنیادی طور پر ''شہاب کی سرگذشت'' کا قصہ بھی جذباتی نوعیت ہی رکھتا ہے۔ اسلوب بیان میں بھی جذباتی عنصر نمایاں ہے لیکن ''ایک شاعر کا انجام'' کی طرح یہاں شدید اور نری جذباتیت نہیں ہے۔ ناولٹ کا ہیرو شہاب خود ایک نیم فلسفی قسم کا مثالی کردار ہے۔ اس کے خیالات ارفع و اعلیٰ ہیں۔ اس کے تصورات بلند و برتر ہیں مگر زندگی سے گہری قربت کا شعور بہت ہی مدھم ہے۔ نیاز کے طرز تحریر کی انفرادیت نے اس کی فنی خوبصورتی اور دل نشینی بڑھا دی ہے۔ ان کی مقصدیت پسندی کے باوجود ناولٹ کے بنیادی صفت، اسلوبی انفرادیت ہی سے وابستہ ہے۔ تکنیکی طور پر ''ایک شاعر کا انجام'' سے یہ بہتر اس لیے ہے کہ ''شہاب کی سرگذشت'' میں آغاز و انجام کے تصور کی پیشکش کا اہتمام موجود ہے۔ البتہ اس کے واقعات کی ترتیب میں تکنیکی شعور کا مظاہرہ اچھی طرح نہیں ہو سکا ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ کردار حرکت و عمل سے برائے نام تعلق رکھتے ہیں۔ واقعہ نگاری کا انحصار بھی خیالات کی لہروں اور جذبات کی موجوں پر ہے جس کی وجہ سے نیاز کی اسلوبی انفرادیت پوری قوت کے ساتھ نمایاں ہوئی ہے۔ اس کی خصوصیات کا جائزہ لیتے ہوئے یوسف سرمست رقم طراز ہیں:

> ''شہاب کی سرگذشت'' کی اس لیے بھی اہمیت رہے گی کہ اس میں زندگی کے بعض تجربوں کو شاعرانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ خاص طور پر اس ناول کے خطوط، لباس اور مناظر کی تصویر کشی، رقص کے وقت اعضاء کی جنبش کا مصورانہ بیان مکالموں کی برجستگی اور استدلالی کیفیت، ناول نگار کی زبان و بیان پر قدرت ہی کو ظاہر نہیں کرتے بلکہ زندگی کے ان رومانی ارتسامات کو بھی ظاہر کرتے ہیں جو زندگی کے ایک خاص انداز سے مطالعہ اور تجربہ سے پیدا ہوتے ہیں اور ان سب سے بڑھ کر ''شہاب کی سرگذشت' میں زندگی کے بارے میں ناول نگار کا اپنا نظریۂ حیات ملتا ہے۔''۱۵؎

یہ خصوصیت ''ایک شاعر کا انجام'' میں مفقود ہے۔ ''شہاب کی سرگذشت'' میں

جونظریۂ حیات پیش کیا گیا ہے وہ دراصل ایک خاص دور کے واقعات ومسائل کے زیر اثر پنپتا ہے۔ ظاہر ہے کہ آج اس نظریۂ حیات سے اتفاق کرنا ممکن نہیں۔ بہر حال اتنی بات تو ہے کہ ان نظریۂ حیات میں فکر وخیال کو انگیز کرنے کی صلاحیت موجود ہے۔ ناولٹ نگار کے نظریۂ حیات کی ترجمانی ناولٹ کا مرکزی کردار شہاب کرتا ہے۔ شہاب کے خیالات واحساسات عملی زندگی کی سرگرمیوں اور الجھنوں کو پیش نہیں کرتے۔ یہ درست ہے کہ محمود، طفیل اور اختر وسکینہ جیسے کردار ہمارے معاشرے کے متوسط طبقے میں آسانی کے ساتھ مل جاتے ہیں۔ ان کی مصیبتیں اور مسرتیں بھی جانی پہچانی ہیں۔ مگر قصے کا مرکزی کردار یا ہیرو شہاب پرکشش ہونے کے باوجود کچھ غیر حقیقی سا ہو گیا ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ وہ جذبات کی سطح پر زندہ ہے اور کبھی ارفع واعلیٰ تصورات سے باہر نکلنے کی زحمت مول لینا نہیں چاہتا۔ چنانچہ اس کی تصوراتی برگزیدگی اور بلندی ورفعت اس کے جذبۂ محبت کو بھی غیر معمولی اور مثالی بنا دیتی ہے۔ ہمارے معاشرے میں ایسے کردار شاید ہی ملیں۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے نیاز فتح پوری کے ان ناولٹوں پر اظہار خیال کرتے ہوئے ٹھیک ہی لکھا ہے کہ:

> ''نیاز صاحب کی دلچسپی زندگی میں کم اور زندگی کی بابت نظریات میں بہت زیادہ ہے اور وہ علمی چیزوں ہی کو وقعت کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ اگر وہ تجربات کی طرف زیادہ رجوع ہوتے اور ناول کے فن سے واقف ہو کر قلم اٹھاتے تو ویلز کی طرح سوشل ناولیں لکھنے میں کامیاب ہوتے۔ موجودہ حالت میں یہ تصنیفات نثر میں شاعری کی اچھی مثالیں ہیں اور ان کی بے نظیر طرز فکر نثر نگاری کی تاریخ میں ہمیشہ قائم رکھے گی۔''[۱۶]

حقیقت یہ ہے کہ نیاز کی یہ تصنیفات انشائیہ نگاری کی دلکش مثالیں اور رومانی نثر نگاری کے خوبصورت نمونے ہیں۔ معاشرتی زندگی کے معاملوں کے پس منظر میں ایک مخصوص نقطہ نظر اختیار اور پیش تو کیا گیا ہے لیکن واقعہ نگاری، کردار نگاری اور مکالمہ نگاری حقیقی زندگی کی آئینہ سامانی نہیں کرتی۔ پلاٹ کی تشکیل میں بھی تکنیکی سلیقہ مندی نظر نہیں آتی۔ آغاز و انجام کے مرحلوں کو پیش نظر رکھا گیا ہے مگر انجام پر تاثراتی وحدت پوری شدت کے ساتھ نمایاں نہیں ہوتی۔ واقعے اگر دنیائے حقائق سے اور گہری وابستگی رکھتے، کرداروں میں جذبہ و

احساس کے ساتھ فکر وشعور اور حرکت وعمل کے عناصر بھی ہوتے اور مکالموں میں اتنی طوالت اور پر تکلف بناوٹ نہ ہوتی تو ''شہاب کی سرگذشت'' ناولٹ نگاری کا ایک معیاری نمونہ بن جاتا۔ اس وقت اس کی اہمیت کے دو اسباب ہیں۔ پہلا سبب تو یہ ہے کہ اس کا شمار ناولٹ کے اولین نمونوں میں ہے دوسرا سبب یہ ہے کہ اس کا طرز تحریر دلکش اور طاقتور اسلوبی انفرادیت کا آئینہ دار ہے۔ قصہ پن کا عنصر بالکل پھیکا ہے۔ تجسس برائے نام ہے۔ اس کمی کو جمالیات کی تیز روشنی پورا کرتی ہے اور پڑھنے والوں میں اس کی وجہ سے دلچسپی برقرار رہتی ہے۔

کشن پرشاد کول:

اردو میں قصہ نگاری کی جدید روایتوں کی تشکیل میں کشن پرشاد کول کی شخصیت بھی اہم ہے۔ ان کا ایک ناول ''سادھو اور بیسوا'' مغربی تصنیف سے اخذ کیا گیا ہے۔ دوسرا ناولٹ ''شاما'' طبع زاد تصنیف ہے۔ نیاز فتح پوری کے ناولٹوں میں رومانی بغاوت ''شاما'' میں ایک واضح سمت اختیار کرتی نظر آتی ہے۔ موضوع اور تکنیک دونوں اعتبار سے یہ ناولٹ فکر وفن کا دلکش امتزاج پیش کرتا ہے۔ کشن پرشاد کول کی فنی بصیرت اور احساس وفکر کی ہم آہنگی نے اسے ایک امتیازی حیثیت دے دی ہے۔ اس کی خصوصیتوں کے پیش نظر ہی ڈاکٹر احسن فاروقی نے تحریر کیا ہے:

''اردو میں شاید کشن پرشاد کول کی شاما سے بہتر کوئی ناولٹ نہیں۔''[۱۱۷]

حقیقت یہ ہے کہ ''شاما'' کی تصنیف واشاعت نے ایک ترقی یافتہ فنی شعور کا مظاہرہ کیا ہے اس وقت تک موضوع اور تکنیک کے اعتبار سے اس حد تک گٹھا ہوا، مکمل فنی نمونہ کوئی اور نظر نہیں آتا۔ ہندوستانی معاشرے کی اصلاح وفلاح اور بہبود وبے زاری کے لیے انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں جو اصلاحی تحریکیں زور شور کے ساتھ چل رہی تھیں، ان کا خاصا اثر ''شاما'' میں موجود ہے۔ اس کے زمانۂ اشاعت کے تعین کی کوششیں کرتے ہوئے ڈاکٹر یوسف سرمست رقم طراز ہیں:

''شاما ۱۹۱۷ء کے بعد لکھا گیا۔ کیونکہ اس میں مسز اینی بیسنٹ کی گرفتاری اور ان کی سماجی اور سیاسی خدمات کا ذکر ہے۔ ''شاما'' کا پس منظر بھی اس

زمانہ کی سیاسی، سماجی اور اصلاحی سرگرمیاں ہیں۔ یہ سیاسی، سماجی سرگرمیاں
جس طرح اس زمانہ کی زندگی پر اثر ڈال رہی تھیں وہ نہ صرف ''شاما'' میں
نظر آتی ہیں بلکہ اس کے نتیجہ میں ناول کا مقصد متعین ہوا ہے۔''۱۸

''شاما'' کا مقصد بالکل واضح ہے۔ ہندوستانی یا ہندو سماج میں عورتوں کی بے زبانی اور مجبوری و مظلومی اس کا موضوع ہے۔ ناولٹ نگار نے اخلاقی ڈھکوسلوں اور مذہبی بندشوں کی آڑ میں روا رکھی جانے والی ان زیادتیوں کے خلاف احتجاج کے شعور کو ایک مقصد بنا کر نمایاں کیا ہے جن سے ہندوستانی عورتوں کو شب و روز سابقہ پڑتا رہا ہے۔ ''شاما'' قصے کی ہیروئن ہے جس کی شادی چودہ برس کی عمر میں کر دی جاتی ہے۔ اس کا شوہر بدمعاش، عیاش اور ناکارہ ہے جس کی غفلت اور بے توجہی نے شاما کی زندگی کو بے کیف اور اجاڑ بنا دیا ہے۔ بیٹی کی ولادت اس کے لیے اور وبال جان بن جاتی ہے۔ ساس کی ستم آمیز خفگی آخر کار اسے میکے واپس آنے پر مجبور کر دیتی ہے جہاں پہنچ کر وہ بیمار پڑتی ہے۔ شاما کے بھائی کا دوست پرکاش اس کی تیمارداری اور دلداری کرتا ہے۔ رفتہ رفتہ شاما اور پرکاش جذباتی طور پر ایک دوسرے کے قریب ہو جاتے ہیں لیکن ان کا یہ جذبۂ محبت سماجی بندھنوں کے آگے بے بس ہے۔ یہ جذبۂ عشق رشتہ ازدواج میں تبدیل نہیں ہو سکتا۔ سماجی قوانین میں اس کی کوئی گنجائش نہیں۔ شاما، ایک مرتبہ بشن جی کی بیوی بن چکی ہے اور اسے اپنے اس عیاش جاہل اور ناکارہ شوہر سے الگ ہونے کا کوئی حق نہیں، اسے اپنی پسند کے شوہر کے انتخاب کی اجازت نہیں ہے۔ شاما اپنے بہتر اور خوش گوار مستقبل کی تلاش میں ایک ایسی ذہنی اور جذباتی کشمکش میں مبتلا ہوتی ہے کہ آخر کار اس کا یہ داخلی کرب اس کی جان لے لیتا ہے۔ وہ ختم ہو جاتی ہے لیکن مرتے مرتے ایک ''سوالیہ نشان'' چھوڑ جاتی ہے۔ یہ سوالیہ نشان ہندوستانی عورتوں کی مظلومانہ زندگی سے متعلق ہے۔ فرسودہ اخلاقی قوانین کی کورانہ تقلید کے شکنجہ سے عورتوں کو آخر نجات کب اور کیسے حاصل ہوگی۔ شاما، حقوق نسواں کے سلسلہ میں سماجی روایتوں سے بغاوت کا نشان بن جاتی ہے۔ وہ اس کھوکھلے، مذہبی اور اخلاقی رسوم کے آگے سپر نہیں ڈالتی۔ آزمائشات میں مبتلا ہونے کے باوجود بے حسی اور بے بسی کا مظاہرہ نہیں کرتی بلکہ ان نام نہاد مذہبی اور اخلاقی رسموں سے لڑنا چاہتی ہے، وہ ان زنجیروں کو توڑنا چاہتی ہے جن میں خود اس کی زندگی جکڑی

ہوئی ہے۔ وہ شکست تسلیم نہیں کرتی، ہاں! دم توڑ دیتی ہے اور پرکاش بھی ''سنیاس'' کی راہ اختیار کر لیتا ہے۔ کشن پرساد کول نے ان دونوں کرداروں کے وسیلے سے نہایت اہم معاشرتی موضوع پر قلم اٹھایا ہے۔ ہندو سماج کی رجعت پسندی کے خلاف کچھ لکھنا کوئی معمولی بات نہ تھی وہ بھی بیسویں صدی کے دوسرے دہے میں۔ کرداروں کی پیکر تراشی اتنے سلیقے کے ساتھ کی گئی ہے کہ ان کے اندر ایک سچی کشش پیدا ہوگئی ہے۔ شاما اور پرکاش دونوں اپنی داخلی کیفیتوں کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ خاص طور پر شاما کا کردار زیادہ توجہ طلب اور پرکشش ہے۔ شادی کے بعد شاما کے احساس جس طرح مجروح ہوتے ہیں، اوباش اور لاپرواہ شوہر کی وجہ سے وہ جن جذباتی المناکیوں میں مبتلا ہوتی ہے اور اپنی بدمزاج اور تندخو ساس مکھو بی بی کی وجہ سے وہ جن ذہنی اذیتوں کا مقابلہ کرتی ہے، ان تمام باتوں کی ترجمانی اس کی شخصیت کی داخلی اور خارجی کیفیتوں سے پوری طرح ہو جاتی ہے۔ اپنے شکستہ احساسات کے دباؤ اور پرکاش کی ایثار پسندی اور پرخلوص تیمارداری کے زیر اثر اس کے اندر امید کی ایک نئی کرن طلوع ہوتی ہے۔ وہ پرکاش کی طرف متوجہ ہوتی ہے اور پھر بے اختیارانہ اس کی طرف ملتفت ہو جاتی ہے اور پھر اس کی شخصیت کی داخلی سطح پر ایک تصادم رونما ہوتا ہے۔ جذبۂ عشق اور مذہبی اوامر و نواہی کے مابین تصادم۔ اس کا جذبۂ عشق ہندو مذہب کے ان ضابطوں اور قوانین سے جنگ آزما ہوتا ہے جو ازدواجی زندگی کے لیے مقرر کئے گئے ہوتے ہیں۔ ''شاما'' ایک شدید جذباتی کشمکش اور اعصابی تناؤ کے عالم میں مر جاتی ہے لیکن اس کی یہ المناک موت غور و فکر کے لیے ایک باب نو کھول دیتی ہے۔ شاما کی یہی ذہنی کشمکش قارئین کی توجہ کو اپنی طرف مرتکز کیے رہتی ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی ''شاما'' کے اس موضوعی مسئلہ کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''شاما ایک جوان لڑکی ہے جس کی شادی ہو چکی ہے مگر جس کا شوہر اسے چھوڑ جاتا ہے۔ پرکاش سے اس کا عشق قصہ کا مرکز ہے۔ ہندو سماج کا ایک اہم مسئلہ یعنی عورت کے لئے طلاق نہ حاصل کرنے کا حق بھی ہر جگہ سامنے ہے۔ شاما کے گھر والوں کے تاثرات بھی ہیں جو مرکز سے الگ ہیں۔ یہ ناولٹ کے فن پر بار نظر آتے ہیں مگر اس سین میں جبکہ شاما بیماری سے اٹھ کر پرکاش سے جس کی خدمت نے اس کی جان بچائی ہم کنار ہوتی

ہے سے لے کر اس آخری سین تک جہاں شاما اور پرکاش آخری دفعہ کشمیر کے ایک پر فضا مقام پر ملتے ہیں، ایک ہی مسئلہ سامنے رہتا ہے اور وہ یہ کہ ہندو دھرم کے حساب سے پرکاش اور شاما کی شادی نہیں ہو سکتی۔ خاتمہ میں شاما مر جاتی ہے اور پرکاش بھگت ہو جاتا ہے۔''۱۹

موضوعی جہت سے ناولٹ کے اسی واقعاتی ارتکاز نے اتحاد اثر کو پوری شدت سے برقرار رکھا ہے۔ اختتام پر پہنچتے پہنچتے ناولٹ کی، زندگی کے حقیقی تقاضوں کے سلسلے میں فطری مناسبت کی راہ میں حائل مذہبی قید و بند پر سوچنے کو مجبور ہو جاتے ہیں۔ اتحاد اثر کی یہ شدید قوت کامیابی کے ساتھ اس لئے نمایاں ہو سکی ہے کہ ناولٹ نگار نے قصے کے پھیلے ہوئے واقعات کو ایک مرکزی موضوع یا مرکزی مسئلہ سے وابستہ رکھا ہے۔ اور وہ موضوع یا مسئلہ اس کشمکش کے زیر اثر ہے جو مذہب کی پرفریب روایت اور حقیقی زندگی کی طلب و تلخی کے مابین پنپتی ہے۔ اس مسئلے کو چھیڑنے یا اس موضوع پر قلم اٹھانے میں جو نزاکتیں تھیں ان کا احساس خود ناولٹ نگار کو بھی اچھی طرح تھا۔ ہندو سماج کے کٹر مذہب پسندوں یا رجعت پسندوں کے لیے مذہبی عقائد کے خلاف کچھ لکھنا، برہمی کا سبب بن سکتا تھا اس لیے ناولٹ کے اخیر میں انہوں نے ایک ''وضاحتی باب'' بھی درج کرنا ضروری سمجھا ہے۔ وہ اس کی وضاحت کرتے ہیں کہ مصلح یا ریفارمر نہیں ہیں، صرف ایک فطرت نگار ہیں اور یہ کہ وہ نیک و بد کی تلقین کرنا نہیں چاہتے، انسانی فطرت پر مبصرانہ نگاہ ڈالنا ہی ان کا مقصد ہے۔ ''وقائع نگار'' نے جو کچھ دیکھا اور سنا، بیان کیا۔ حق و باطل کی چھان بین اس کا کام نہیں۔ بشن جی کی بیوی ہوتے ہوئے شاما کا پرکاش سے رشتہ محبت پیدا کرنا، پرکاش کا شاما کا مائل بہ محبت ہوتے ہوئے غیر سے شادی کرنا اور آخر کار شادی کی ذمہ داریوں سے پنڈ چھڑا کر سنیاس آشرم میں پناہ لینا، کہاں تک شرط ایمان ہے اور کہاں تک جرم اخلاق۔ اس کا وزن کرنا فلسفی اور ناصح کا کام ہے انسانی فطرت کا مبصر صرف یہ جانتا اور کہہ سکتا ہے کہ ایسا بھی ہوتا ہے اور دل میں درد رکھنے والے انسان ہی ایسا کرتے ہیں۔''۲۰ ناولٹ نگار نے شاما کی سیرت کے ذریعہ ایک مخصوص سماجی نظام کی فرسودہ اصولی قید و بند میں جکڑی ہوئی حیات نسواں کی حقیقت پسندانہ مصوری کی ہے۔ شاما خود تعلیم یافتہ تھی اور روشن خیال گھرانے کی بیٹی۔ اس کی شادی ایک ایسے شخص سے

ہو جاتی ہے جو کسی طرح اس کے لیے موزوں و مناسب نہیں۔ وہ جاہل بھی ہے اور عیاش طبع اور بدمزاج بھی۔ ظاہر ہے کہ ایسے حالات میں ایک معصوم اور بے زبان لڑکی نے لمحہ لمحہ کتنی مصیبتوں میں گذارا ہوگا۔ فطری ردعمل کے طور پر اس کے اندر اس سماجی نظام کے خلاف نفرت و بیزاری کا پیدا ہونا لازمی تھا۔ چنانچہ اس کا نسوانی مزاج ایک باغیانہ روش اختیار کرتا ہے اور وہ سماجی نظام کی ان زنجیروں کو توڑ ڈالنا چاہتی ہے جن سے اسے اذیتوں کا سوز ملا ہے۔ اس کی یہ انقلابی آرزومندی صحت مندانہ متوازن معاشرے کی تشکیل کی متقاضی ہے۔ شاما کے علاوہ اس ناولٹ کے دوسرے کرداروں میں شاما کی ساس مکھو بی بی کا کردار نہایت دلچسپ ہے۔ ''ان کا لمبا قد، کتابی چہرہ، شکن آلود پیشانی، چڑھے تیور، تپلی چمکتی ہوئی خشمناک آنکھیں، کرخت مردانہ آواز اور تند مزاجی بڑے سے بڑے مردوں کا ناطقہ بند کرتی تھی۔ طعن وتشنیع ان کا اخلاق، اب تب ان کی بول چال، مردار، مونڈی کاٹا ان کا تکیہ کلام تھا۔'' ظاہر ہے کہ جب یہ بڑے بڑے مردوں کا ناطقہ بند کرتی تھی تو ان کے آگے پرائے گھر کی ایک بے زبان لڑکی کی کیا حیثیت تھی جو ان کے گھر بہو بن کر آئی تھی۔ ہندوستانی معاشرے میں عام طور پر ساس اپنی نئی بہو کے سلسلہ میں جو تند و تیز رویہ اختیار کرتی ہے اور جس طرح آمرانہ رعب وداب سے کام لیتی ہے اس کی نہایت سچی تصور مکھو بی بی کی شکل میں سامنے آجاتی ہے۔ بعض دوسرے کردار کمزور نظر آتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ ناولٹ کرداری نوعیت کا ہے۔ شاما مرکزی کردار ہے اور اس کی تشکیل میں دراصل انہوں نے کمال فن دکھلایا ہے۔

شاما کا پلاٹ ڈھیلا ڈھالا ہے۔ واقعات میں بھرپور جامعیت نہیں ہے لیکن اس کمزوری کے باوجود یہ صفت اس ناولٹ میں موجود ہے کہ اس کے واقعات کی تہہ میں ایک موضوعی مسئلہ بالعموم سرگرم کار نظر آتا ہے، انسانی فطرت سے فرسودہ سماجی روایتوں کی کشمکش کا مسئلہ۔ شاما کا کردار نہایت مکمل، دلکش اور موثر ہے۔ ناولٹ کے واقعات کو شروع سے اخیر تک متعین سمت میں شاما ہی لے چلتی ہے۔ بشن جی پرکاش اور مکھو بی بی کے کردار بھی دلچسپ ہیں۔ مرکزی کردار یعنی شاما کی شخصیت ان سے بنتی اور سنورتی ہے۔ وحدت اثر پوری شدت کے ساتھ ناولٹ میں موجود ہے۔ اس کی وجہ سے اس کی اثر خیزی بڑھ گئی ہے۔ شاما کی شادی تو بشن جی سے کردی گئی لیکن اس نے اپنی روح پرکاش کے حوالہ کی ہے۔ اس کی یہ خواہش کہ:

"دھرم شاستر کی پرانی لبادا کو بالائے طاق رکھ کر قانون میں اس طرح ترمیم ہونی چاہئے کہ مرد صرف ایک شادی کر سکیں اور دوسری عورتوں کو بھی دوسری شادی کرنے کا حق حاصل ہو۔"[۱۲۱]

مروجہ سماجی نظام کی بے جا تشدد پسندی کے خلاف صدائے احتجاج بن کر ابھرتی ہے اور پڑھنے والوں کو غور و فکر کی دعوت دیتی ہے۔ سماج اور مذہب کی آڑ میں 'عورتوں' کے حقوق کا جو استحصال کیا جاتا رہا ہے، شاما کا کردار اس استحصال پسندی کے رویہ کے خلاف باغیانہ میلان کو نمایاں کرتا ہے۔ ناولٹ کا انجام وحدت اثر سے مملو ہے۔ ناولٹ نگار نے خوبصورتی کے ساتھ اپنی صالح مقصدیت پسندی کی فنی لطافتوں سے آراستہ کر کے یوں پیش کیا ہے کہ قارئین کے لیے فکر کے دروازے کھل جاتے ہیں۔ شاما کی انقلاب پسند آرزومندی مقصد کو زیادہ بامعنی اور پر اثر بنا دیتی ہے۔

سجاد ظہیر:

ہندوستان کے معاشرتی، اقتصادی اور سیاسی انتشار و خلفشار کے زمانے میں سجاد ظہیر کا ناولٹ "لندن کی ایک رات" منظر عام پر آیا جس نے مسائل حیات سے متعلق نئے موضوعات کی نشاندہی کی اور ناولٹ نگاری کے فن کو مغرب کے نئے اسلوب اور تکنیک سے آشنا کیا۔ وقار عظیم لکھتے ہیں:

"اس ناول کا انداز سرتاسر فکری ہے اور اسی فکری انداز نے ہندوستانی اور اس سے باہر یورپ کے ذہن کی الجھنوں کی مصوری کی ہے۔ کہیں کہیں اس میں اس سیاسی اور معاشی نقطہ نظر کی جھلک بھی ہے جو زندگی سے بھی زیادہ ادب پر چھا جانے کی کوشش میں مصروف ہیں۔ لندن کی ایک رات یورپ اور انگلستان کے دئے ہوئے فن کا ترجمان بن کر ہمارے سامنے آیا ہے اس میں جوائس کے "یولی سس" کا انداز بھی ہے اور پردست کے نئے نفسیاتی فن کا بھی۔"[۱۲۲]

سجاد ظہیر، ہندوستان میں ترقی پسند تحریک کے قائد رہے ہیں۔ لیکن یہ بات یاد

رکھنے کی ہے کہ ''لندن کی ایک رات'' کی تصنیف، ترقی پسند تحریک کے آغاز سے قبل ہوئی ہے۔ انہوں نے برطانیہ اور فرانس سے اپنی واپسی کے دوران اسے لکھا تھا۔ یعنی ان ملکوں سے روانگی کے وقت تک ان کا تخلیقی شعور آمادۂ تحریر ہو چکا تھا۔ برطانیہ اور فرانس کے کئی اہم ادیبوں سے چونکہ ان کے تعلقات رہ چکے تھے اس لیے فطری طور پر اس ناولٹ پر ان کے تخلیقی اسلوب کا بھی اثر پڑا۔ ۱۵ ستمبر ۱۹۳۸ء کو اس ناولٹ کے پیش لفظ میں انہوں نے لکھا ''اس کا بیشتر حصہ لندن اور پیرس سے ہندوستان واپس آتے ہوئے جہاز پر لکھا گیا۔ آج اسے دو سال سے زائد ہو گئے ہیں''۔ چنانچہ ۱۹۳۶ء کا آغاز رہا ہوگا۔ ہندوستان میں ڈھائی برسوں تک کسانوں اور مزدوروں کی انقلابی تحریک میں شامل رہنے کے بعد اس ناولٹ کی اشاعت کا مرحلہ آیا تو انہوں نے اپنے احساس کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا۔ ''اب اس مسودہ کو پڑھتا ہوں تو اسے چھاپتے ہوئے رکاوٹ ہوتی ہے'' اس سے اس حقیقت کا انکشاف ہو جاتا ہے کہ سجاد ظہیر کی یہ تصنیف، ہندوستان میں ترقی پسند تحریک کے آغاز سے قبل کی ہے اور اپنی فعال ترقی پسندیت کی وجہ سے وہ بھی اسے کچھ زیادہ اہمیت نہ دیتے تھے۔

لندن کی ایک رات، جیمس جوائس کے ''یولی سس'' کے انداز سے قریب تر تو ہے لیکن ان میں صرف ایک اتفاقیہ مماثلث ہے۔ ''یولی سس'' میں ڈبلن کا ایک دن ہے اور اس میں لندن کی ایک رات۔ اس کی وجہ سے ''لندن کی ایک رات'' کو ''یولی سس'' کا چربہ قرار دینا نامناسب ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ یورپ میں اپنے قیام کے دوران مغرب کی جدید ناول نگاری سے وہ متاثر ہوئے اور انہوں نے اس جدید مغربی اسلوب و تکنیک میں ہندوستانیوں کے مسائل کو پیش کیا۔ جوائس اور پروست کے جدید تخلیقی ذہن کا اثر پہلی مرتبہ اردو میں ''لندن کی ایک رات'' کے ذریعہ سامنے آیا۔ اس ناولٹ کا ہر کردار فکر و احساس کے اعتبار سے اپنے آپ میں ایک مکمل اکائی بن کر ابھرا ہے۔ لندن میں مقیم ہندوستانی نوجوانوں کے یہ کردار علم و فن حاصل کرنے میں مشغول ہیں۔ لیکن یہ اپنے ملک اور اپنے معاشرے کے حالات اور تغیرات سے غافل نہیں ہیں۔ نسیم الدین خوش حال گھرانے کے چشم و چراغ ہے اور کئی برسوں سے لندن میں مقیم ہے۔ یہ تمام تہذیبی اور سماجی تحریکوں سے دلچسپی رکھتا ہے لیکن پڑھنے میں اس کی طبیعت نہیں آتی۔ دوستوں سے مخلصانہ ملتا ہے اور ہمدردانہ برتاؤ کرتا ہے لیکن اپنی تعلیم

سے بے فکر اور اپنے مقصد کی تکمیل سے بے نیاز ہے۔ سگریٹ پینا اور لڑکیوں کے بارے میں سوچنا اس کا مشغلہ ہے۔ اعظم شب و روز جین کی محبت کے غم میں مبتلا ہے۔ وہ یک طرفہ عاشق ہے مگر اس حد تک کہ جین کے سلسلہ میں اپنی رسوائی اور ذات کو بھی گوارا کرتا ہے۔ راؤ ایک ذہین اور متحرک کردار ہے، خوددار ہے اور وقت کی قدر و قیمت کو محسوس کرتا ہے۔ اس کی شخصیت میں وجاہت اور کشش ہے۔ عارف، مقصد پسند ہے۔ اسے صرف ایک خواہش ہے، یہ کہ آئی سی ایس میں کامیاب ہوکر انگریزوں کے نظام اقتدار میں کوئی بڑا عہدہ حاصل ہو۔ احسان قدامت پسندی کا دشمن ہے۔ اور محنت کش طبقہ کا دوست۔ وہ چاہتا ہے کہ انسانیت دوستی کے صحیح معیار سے تعلیم یافتہ طبقہ واقف ہوجائے۔ کریمہ بیگم انگریز عورتوں کی بے حیائی کی شاکی ہیں لیکن مشرقی عورتوں کی آزادی کی حامی۔ وہ مردوں کے ساتھ ناچنے کو برا سمجھتی ہیں اور پھر بھی خود ناچتی نظر آتی ہیں۔ جین کے علاوہ دوسرا غیر ہندوستانی کردار شیلا گرین کا ہے۔ جین کا کردار ایک رخا ہے۔ وہ اعظم کی محبوب نظر ہے اور بس۔ مطلبی بھی ہے اور موقع پرست بھی۔ گرین کے کردار میں کچھ پھیلاؤ ہے۔ یہ ایک بنگالی نوجوان ہیرن سے محبت کرتی ہے جس کی مفارقت کا داغ اس کے لیے اضطراب انگیز بن جاتا ہے۔ شیلا گرین ایک مشرقی لڑکی کا مزاج رکھتی ہے اور محبت کرتی ہے تو خلوص اور شدت کے ساتھ۔ ''لندن کی ایک رات'' کے یہ تمام کردار گویا اپنی الگ الگ سیرتیں رکھتے ہیں، ان سب کے اپنے اپنے امتیازی تشخص کے نشانات ہیں۔ ان کی گفتگو، مکالمے، بحثیں، مذہبی اور جذباتی تضادات، نفسیاتی پے چیدگیاں اور نصب العینی اختلافات ان کی الگ الگ پہچان اور امتیازی اوصاف کی نشاندہی کرتے ہیں۔ ناولٹ کے واقعات کے پس منظر میں ایک مقصد موجود ہے، ہندوستانیوں کی ذلت اور حق تلفی کے خلاف احتجاج کا مقصد۔ یہی مقصد ناولٹ کے مرکزی موضوع کا تعین کر دیتا ہے۔ ناولٹ نگار نے ہندوستانی سماج کی عوامی زندگی کے دکھ درد کو شدت کے ساتھ محسوس کر کے اسے اپنا موضوع بنایا ہے۔ یہی وہ موضوع اور مقصد ہے جو ناولٹ کے واقعات کو بھی ایک دوسرے سے وابستہ رکھتا ہے اور تمام کرداروں میں ربط و ضبط پوری طرح برقرار رہتا ہے۔ ان سب کو ہندوستان کی غلامی، ہندوستانیوں کی ذلت و تحقیر، حق تلفی اور ناانصافی کا شدت سے احساس ہے۔ اس کی وجہ سے ناولٹ میں داخلیت پسندی دفاعی ہے اور اس کے

پلاٹ سے ناولٹ نگار کی گہری وابستگی اور اس کے جھکاؤ کا پتہ چلتا ہے۔ ناولٹ کی زیریں سطح پر ایک ناآسودہ شعور مچلتا دکھائی دیتا ہے جو غلامی اور مظلومی کی زنجیر کو توڑ کر آزاد فضاؤں میں پرواز کے لیے بے چین ہے۔ اخلاق و مذہب، سیاست و تمدن، رسم و رواج کی متزلزل دیواریں اور طبقاتی تفاوت اور اس سے وابستہ ذہنی انتشار سب ان کرداروں میں آئینہ ساماں ہیں۔ ان کی فکری پے چیدگیاں اور نفسیاتی الجھنیں عصری زندگی کے اس دکھ سکھ کو بیان کرتی ہیں جن پر اس وقت ہمارا سماجی نظام قائم تھا۔ بقول ڈاکٹر قمر رئیس:

> ''وہ سب (تمام کردار) اپنے ملک کی غلامی، افلاس، ذلت اور کروڑوں ہم وطنوں کی مظلومی کے بارے میں سوچتے ہیں اور دکھی ہو جاتے ہیں۔ ان کا مادی وجود لندن میں، معنوی وجود ہندوستان میں ہے۔ سجاد ظہیر نے پہلی مرتبہ اس ناولٹ میں شعور کی رو تکنیک کو جزوی طور پر لیکن کامیابی اور تخلیقی مہارت سے برتا ہے۔ اس میں داخلی تصویر کشی اور تلازمہ خیال کے بست وفساد کے فنکارانہ شعور سے کرداروں کو اچھوتے زندہ پیکر دیئے گئے ہیں۔''[۱۲۳]

ناولٹ کی اسی صفت نے ''لندن کی ایک رات'' کی کہانی کو ہندوستان کے ہزاروں لاکھوں افراد کی سیکڑوں راتوں کی کہانی بنا دیا ہے۔ بہ ظاہر اس ناولٹ میں چند ایسے نوجوانوں کی ایک رات کا قصہ ہے جو طرح طرح کے اونچے خوابوں کی تعبیر کی جستجو میں لندن گئے ہیں، بیرسٹر، انجینئر، ڈاکٹر اور آئی سی ایس حاکم بننے کی خوشگوار تمنائیں ان کے ساتھ ہیں۔ فی الحقیقت اس کا قصہ غلام ہندوستان کے حریت پسند شعور کے کرب کا آئینہ دار ہے اور اس سے نئے تعلیم یافتہ طبقے کی شعوری بیداری کے آثار سامنے آتے ہیں۔ ان کے زخمی احساسات اور مجروح افکار، سرخروئی اور سربلندی کے ساتھ زندہ رہنے کے امکانات کے متلاشی ہیں۔ ناولٹ کے ابتدائی حصے ہی میں راؤ اعظم سے مخاطب ہے ''خیال تو کرو ۳۵ کروڑ انسان اور ایک لاکھ سے بھی کم انگریز ان پر مزے سے حکومت کرتے ہیں اور حکومت بھی کیسی حکومت؟ ہندوستان میں ذلیل سے ذلیل انگریز کا رتبہ بڑے سے بڑے ہندوستانی سے بڑھ کر ہے۔ یہاں انگلستان میں چاہے انگریز مرد ہمارے جوتے صاف کریں اور انگریز لڑکیاں ہم سے محبت کریں مگر سوئز کے اس پار تو ہم سب کالا لوگ نیٹوز غلاموں سے بدتر سمجھے جاتے ہیں۔ میں بیرسٹر ہو جاؤں اور تم

انجینئر مگر ہندوستان میں وہی نیٹو کے نیٹو رہو گے اور انگریزی کی ٹھوکر کھاؤ گے اور باوجود اس کے پھر الٹ کر انہیں کو "سرکار سلام"، "خداوند" اور "ماں باپ" کہو گے۔ اتنی ذلت برداشت کرنے پر بھی جس قوم کے کان پر جوں نہ رینگے اس کا تو صفحۂ ہستی پر سے ناپید ہو جانا ہی بہتر ہے۔" اس تلخی سے احساس کی شدت اور بڑھ جاتی ہے اگر کوئی انگریز ان پر حقارت کی نگاہ ڈالتا ہے۔ اعظم، جین کی محبت میں دیوانہ ہے لیکن ایسے موقعوں پر اس کا جذبۂ محبت بھی برف بن جاتا ہے۔ اور جذبۂ انتقام کا شعلہ لپکتا نظر آتا ہے۔ ایک انگریز شرابی نشہ کی حالت میں راؤ اور اعظم کو "بلو بلیکی" کہہ کر مخاطب کرتا ہے اور حقارت آمیز جملے استعمال کرتا ہے تو اعظم اپنے شدید ردعمل کو دبانے سے معذور ہو جاتا ہے۔ اعظم کا چہرہ غصہ سے لال ہو گیا تھا۔ اس کی سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ کس طرح سے وہ اس بدمست ذلت کرنے والے سے بدلہ لے وہ اس کی طرف یوں گھور رہا تھا جیسے اس کا بس چلے تو وہ اس شخص کو کچا کھا جائے۔ جین کا خیال اس وقت اس کے ذہن سے بالکل نکل گیا۔" ذلت کا یہی احساس وطن دوستی کے اس جذبے کو فروغ دیتا ہے۔ جس نے ملک کو برطانوی سامراج کے پنجہ استبداد سے نجات دلائی۔

سجاد ظہیر ایک پکے اور مخلص ترقی پسند تھے لیکن اس ناولٹ میں ترقی پسندیت کے سلسلہ میں جوش وخروش کا بے جا اظہار نہیں ہوا ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ انہوں نے اپنے مخصوص نقطہ نظر کے تقاضوں کو ملحوظ بھی رکھا ہے اور پیش بھی کیا ہے۔ اس ناولٹ میں انہوں نے مخصوص نقطہ نظر کے اور دنیا بھر کے مزدوروں کے لیے ایک ہی معیاری پیمانہ رکھا ہے۔ احسان کے منطقی دلائل سے قطع نظر کر لیجئے تو دو انگریز مزدور نام اور جم کی گفتگو اس کی مثال بن سکتی ہے۔ نام ہندوستان میں انگریزوں کے ظلم و جبر سے واقف ہے اور ہندوستانی عوام کا ہمدرد بھی ہے۔ وہ اپنے دوسرے مزدور ساتھی جم کو بھی اپنے خیالات سے متاثر کرتا ہے۔ ان کی گفتگو سے بہ آسانی یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ برطانیہ تو ہندوستان کا دشمن ہے مگر برطانوی مزدور ہندوستانیوں کے دوست ہیں۔ نام اپنے خیالات کی وضاحت کرتے ہوئے جم سے کہتا ہے "میں نے خود اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے کہ غریب، ننگے، بھوکے جو کیڑے مکوڑوں کی طرح رہتے ہیں۔ لاکھوں، کروڑوں انسان، شکل سے تم کہہ سکو گے کہ وہ انسان ہیں۔ میں تم سے سچ کہتا ہوں ہمارے یہاں بے کار مزدوروں کی حالت اس سے ہزار درجہ بہتر

ہے۔''...... تم میری بات کا یقین مانو میں نے اپنی آنکھوں سے ہندوستان میں ایک سرے سے لے کر دوسرے سرے تک ہر جگہ غربت ہی دیکھی۔'' ناولٹ میں اس طرح کی اور صورت حال بھی ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ ناولٹ نگار ہندوستان میں برطانوی حکومت کا تو دشمن ہے مگر برطانیہ کے مزدوروں اور محنت کشوں کا ہم درد ہے۔ یہ محنت کش عوام، انگریز ہوں یا ہندوستانی، ایک جیسے معاملات و مسائل میں گرفتار ہیں۔ ان کے دکھ سکھ میں کوئی فرق نہیں ہے۔ ناولٹ نگار کی اس وسیع النظری نے اس کے نقطۂ نظر کی معنوی وسعت میں اضافہ کر دیا ہے۔ اس کی وجہ سے مرکزی موضوع ایک وحدت تاثر مرتسم کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ تکنیکی طور پر اس میں تازگی و شادابی ہے۔ یہ پہلا ناولٹ ہے جس نے جدید اسلوب و تکنیک کی راہ دکھلائی۔ ناولٹ کے پلاٹ میں اس کا کردار سرتاپا داخل ہیں۔ شعور کی رو، تکنیک کے جزوی مگر کامیاب استعمال نے ناولٹ کے موضوع کی نئی سطحیں روشن کر دی ہیں۔ ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی لکھتے ہیں:

> ''اس ناول کا موضوع اس اعتبار سے بالکل نیا ہے کہ اس میں ان ہندوستانی طالب علموں کی ذہنی و جذباتی کشمکش کی عکاسی کی گئی ہے جو برطانوی حکومت کے دور میں انگلستان بہ غرض تعلیم جاتے تھے اور انہیں وہاں مغربی تہذیب کے جگمگاتے ہوئے مناظر اور سرمایہ دارانہ نظام کے تضادوں سے بیک وقت سابقہ پڑتا تھا۔''[۱۲۴]

میرا خیال ہے کہ اس ناولٹ کا صرف موضوع ہی نیا نہیں ہے، پیشکش کا انداز بھی انوکھا ہے۔ ہندوستانی طلبہ کی ذہنی و جذباتی کشمکشوں کی ترجمانی کر کے ناولٹ نگار نے ایک طرف تو عہد نو کی ایک نسل کے تجربات و احساسات کی آئینہ سامانی کی دوسری طرف اسلوب اور تکنیک کے اعتبار سے ناولٹ نگاری کو نئے فنی شعور سے قریب تر کیا ہے۔ نعیم کی ''شعور کی رو'' نعیم کے کردار پر بھرپور روشنی ڈالتی ہے اس طرح کہ اس کی شخصیت کے تمام نشیب و فراز، رنج و نشاط کی تمام لکیریں نمایاں ہو جاتی ہیں۔ شیلا گرین کو دیکھ کر اس کے خیالات کی رو اس طرح بہتی نظر آتی ہے:

> ''آخر یہ کون ہے، کیا کرتی ہے، راؤ اسے کہاں ملا ہوگا، خوبصورت لڑکی

ہے، خوبصورت۔ لیکن میں، مجھے کوئی خوبصورت کہہ سکتا ہے۔ مجھ پر کوئی
لڑکی عاشق نہیں ہوئی۔ اس کی آخر کیا وجہ ہے۔ میں موٹا بہت
ہوں۔ میرے اور اس کے درمیان میری توند حائل ہے۔ اکثر دنیا کے
بڑے بڑے انسانوں کی توندیں تھیں۔ لیکن اگر توند نہیں تو پھر کون سی چیز۔
شاید مجھے عورت سے بات کرنے کا سلیقہ نہیں۔ اب یہ لڑکی اتنی دیر سے
یہاں ہے اور مجھ سے ایک بھی ٹھکانے کی بات نہیں کی جاتی۔ اپنے دل
میں خیال کرتی ہوگی کہ کتنا دلچسپ گھامڑ آدمی ہے لیکن میں نے دیکھا
ایسے لوگ جن سے دو لفظ بھی ٹھکانے سے نہیں بولے جاتے عشق میں
کامیاب ہوتے ہیں، پھر آخر مجھ میں کون سی کمی ہے۔ میرے دوست
خیال کرتے ہیں کہ مجھے ان باتوں سے دلچسپی ہی نہیں۔ اچھی صورت دیکھ
کر مجھ پر ذرا بھی اثر نہیں ہوتا۔ غلط بالکل غلط۔ ''مرا دردیست اندر دل اگر
گویم زباں سوزد۔'' دوسرا مصرعہ اس وقت یاد نہیں آتا۔ کیا یہ سچ ہے کہ میرا
حافظہ کمزور ہوتا جا رہا ہے۔ میں یہاں برسوں سے اپنا وقت ضائع کر رہا
ہوں۔ میں کند ذہن تو نہیں ہوگیا۔ اسکول میں جو ایک لڑکا میرے ساتھ
بیٹھتا تھا اس کی سمجھ میں کوئی بات آتی بھی نہیں تھی اور حساب میں وہ بے
چارہ ہمیشہ فیل ہوتا تھا۔ میں تو کبھی اپنے اسکول اور کالج کے امتحانوں میں
فیل بھی نہیں ہوا بلکہ ہمیشہ شان کے ساتھ پاس ہوتا تھا۔ میں کند ذہن،
کون کہتا ہے۔ میر اور غالب کے مجھے جتنے اشعار یاد ہیں۔ شاید ہی کسی کو
یاد ہوں۔ مجھ سے کوئی بیت بازی کرے، دیکھیں کون جیتتا ہے۔ کیا اس
وقت ایک حرف بھی مجھ سے نہ بولا جائے گا۔ اتنی دیر سے یہ بے چاری
بیٹھی ہوئی ہے اور میں نے اس سے ایک بات بھی نہیں کی۔'' ۱۲۵

شعور کے بہاؤ کی اس تکنیک اور آزاد تلازم خیال کے اس اسلوب کی پہلی مثال
''لندن کی ایک رات'' میں ملتی ہے۔ منقولہ اقتباس میں نعیم کے خیالات کی لہروں پر اس کی
شخصیت نہایت صفائی سے منعکس ہوتی ہے۔ داخلی خودکلامی کے عنصر کو بھی ناولٹ نگار نے فنی

مہارت کے ساتھ برتا ہے۔ ناولٹ میں کرداروں کے تعارف کے لیے ''بیانات'' سے کام نہیں لیا گیا ہے۔ داخلی خود کلامی کے وسیلے ہی سے کرداروں کی سیرتوں کے پہلو نمایاں کئے گئے ہیں۔ بیانیہ اسلوب سے انحراف کی یہ پہلی مثال ہے شعور کے بہاؤ، خیالات کی لہروں اور داخلی خود کلامی کی کیفیتوں نے ناولٹ نگار کی اسلوب ندرت کو ایک خاص قوت بخشی ہے۔ اعظم کی داخلی خود کلامی اس کے اور جین کے تعلقات کو خود بخود واضح کرتی چلی جاتی ہے۔ اعظم کے دل کی کیفیتوں کے رنگارنگ نقوش سامنے آتے ہیں۔ وہ ایک جگہ جین کے بارے میں اپنے آپ سے یوں ہم کلام ہے:

> ''پہلے ایک بار اس نے سنیچر کی شام کو ملنے کا وعدہ کیا تھا۔ کہا ساڑھے سات بجے آئے گی۔ چھ بجے تک اسے دفتر میں کام کرنا ہوتا ہے اس کے بعد گھر جائے گی اور پھر ساڑھے سات بجے میرے یہاں پہنچ جائے گی۔ ساڑھے سات بجے سے آٹھ بجے، آٹھ سے نو اور نو سے دس۔ میں کھانا، کھانے بھی نہیں جاسکا۔ انتظار، انتظار — دس بجے کمرے کے دروازے پر کھٹ کھٹ۔ غصہ کے مارے میں نے جواب تک نہیں دیا کہ ''ہاں چلے آؤ۔'' دروازہ کھلا، کون۔ وہ نہیں بلکہ خادمہ۔ ''مسٹر اعظم! آپ سے کوئی ٹیلی فون پر بات کرنا چاہتا ہے۔ معلوم ہوتا تھا کہ میرے جسم کا سارا خون ایک لمحہ کے لیے دوڑ کر میرے سر میں پہنچ گیا۔ گرم گرم خون۔'' ۱۲۶

قصے کا یہ اسلوب نگارش، تحریر کی یہ تکنیک ''لندن کی ایک رات'' سے پہلے کہیں اور نہیں ملتی۔ سجاد ظہیر نے جزوی طور پر ہی سہی لیکن خوبصورتی اور کامیابی کے ساتھ ''شعور کی رو'' کے فنی تصور کو اردو میں استعمال کیا۔ اس لیے اسلوبی ندرت اور تکنیکی جدت کے لحاظ سے ''لندن کی ایک رات'' کو ایک سنگ میل کا درجہ حاصل ہے۔ مختلف النوع، مبہم اور منتشر یادوں کے ملے جلے جذبہ و احساس کی ترجمانی کے ذریعہ ناولٹ نگار نے صرف اپنے کرداروں کی شخصیتیں ہی نمایاں کی ہیں بلکہ ان کرداروں کے ''حال'' کی تلخیاں اور ''مستقبل'' کی آرزومندیاں بھی سامنے آگئی ہیں۔ اس طرح کم وقت میں ناولٹ نگار نے زندگی کے زیادہ سے زیادہ حقائق کو بے نقاب کیا ہے اور ایک خاص عہد کے متعدد اہم رجحانات و نظریات کی

عکاسی کردی ہے۔ صرف ۱۲۴ صفحات پر مشتمل اس ناولٹ میں ایک خاص عہد کی معاشرتی، زندگی کے معاملات و مسائل کو منعکس اس لیے کیا جا سکا کہ ناولٹ نگار نے شعور کی رو، تکنیک کا تجربہ فنکارانہ ہوشیاری اور سلیقہ مندی کے ساتھ کیا۔ راست اور مربوط بیانیہ طریقہ اختیار کیا جاتا تو یقینی طور پر ناولٹ کے کینوس کو اور زیادہ وسیع کرنے کی ضرورت پڑتی۔

عصمت چغتائی:

ناولٹ نگاری کی ابتدائی تاریخ کی تشکیل میں عصمت چغتائی کی تخلیقی کاوش نظرانداز نہیں کی جا سکتی۔ یہ ٹھیک ہے کہ ۱۹۴۷ء میں ''ٹیڑھی لکیر'' کی اشاعت نے ان کی فنکارانہ شخصیت کو اہمیت دی اور قارئین کے ساتھ ناقدین بھی عصمت چغتائی کی تخلیقی بصیرت اور اسلوبی قوت کو تسلیم کرنے لگے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ عصمت چغتائی کے ناولٹ ''ضدی'' کو فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ جس دور میں عصمت نے یہ ناولٹ تحریر کیا، اس وقت ہمارا ناولی سرمایہ بے حد پسماندہ تھا۔ ۱۹۴۳ء میں کرشن چندر کا ''شکست'' شائع ہو چکا تھا اس کے بعد ''ضدی'' کی اشاعت ہوئی۔ یوں اس کتاب پر سال اشاعت درج نہیں ہے۔ نہ کہیں اور کسی کتاب میں اس کا سال اشاعت دیا گیا ہے۔ راقم السطور نے مصنفہ سے ''ضدی'' کے اشاعتی سال کے سلسلہ میں واقفیت حاصل کرنی چاہی تو انہوں نے بھی ۱۹ نومبر ۱۹۷۶ء کو اپنے ایک مکتوب میں مجھے تحریر کیا ''سن اشاعت کسی کا یاد نہیں''۔ علی عباس حسینی نے اپنی معروف تصنیف ''ناول کی تاریخ اور تنقید'' میں عصمت چغتائی کے صرف ''ضدی'' کا تذکرہ کیا ہے اور حاشیائی نوٹ میں انہوں نے یہ اطلاع دی ہے:

> ''سنا جاتا ہے کہ عصمت کوئی نیا ناول لکھ رہی ہیں۔ ہمیں یقین ہے کہ نقش ثانی، نقش اول سے ہر طرح بہتر ہوگا۔'' [۱۲۷]

سوال یہ ہے کہ علی عباس حسینی نے یہ اطلاع کس سال دی؟ ان کی مذکورہ تصنیف بھی سال اشاعت سے محروم ہے۔ البتہ کتاب کے پیش میں یہ تفصیل موجود ہے۔

> ''خدا بھلا کرے محبی پروفیسر مسعود حسن رضوی صاحب اور محترمی ڈاکٹر محمد حفیظ سعید صاحب کا کہ اردو ناولوں پر ایک کے حکم نے ۱۹۲۷ء میں ایک

بسیط مضمون لکھ کر میری کم علمی کا ڈھنڈورا پٹوایا اور دوسرے کے فرمان نے ۱۹۴۴ء میں یہ کتاب (یعنی ناول کی تاریخ اور تنقید) تحریر کرا کر کے میری بے بضاعتی کی تشہیر کرائی۔" ۱۲۸

گویا ۱۹۴۴ء میں علی عباس حسینی نے یہ اطلاع دی کہ عصمت چغتائی کوئی نیا ناول لکھ رہی ہیں۔ ظاہر ہے کہ وہ "ٹیڑھی لکیر" لکھ رہی ہوں گی۔ اس سے اس بات کی تصدیق تو بہر حال ہو جاتی ہے کہ ۱۹۴۴ء میں "ضدی" نہ صرف یہ کہ شائع ہو چکا تھا بلکہ پڑھنے والوں کے ہاتھوں میں پہنچ بھی چکا تھا۔

"ضدی" مجموعی طور پر ایک کرداری ناولٹ ہے مگر "پورن" کی شخصیت ایک جذباتی نوجوان کی تصویر بن کر رہ گئی ہے۔ پورن، ضدی کا مرکزی کردار ہے اور دراصل ناولٹ نگار نے پورن ہی کی زندگی کے المیہ کو مرکزی موضوع بنایا ہے۔ اس جہت سے پورن کی شخصیت کو اور نمایاں اور اس کی سیرت کو اور موثر ہونا چاہیے۔ ناولٹ کے تمام واقعات اسی کے گرد گھومتے ہیں۔ ۱۲۰ صفحات پر مشتمل اس ناولٹ کا مقصد طبقاتی تفاوت سے پیدا ہونے والی محرومیوں اور ناانصافیوں کو نمایاں کرنا ہے۔ عصمت خود تحریر کرتی ہیں:

"ادب میں، ترقی پسند نقطہ نظر کی حامی ہوں اور صرف اشتراکیت کو دنیا کی نجات کا ذریعہ سمجھتی ہوں۔" ۱۲۹

اس ناولٹ میں بھی انہوں نے اپنے ترقی پسندانہ شعور کا مظاہرہ کیا ہے۔ پلاٹ کے واقعات مربوط ہیں مگر واقعات میں جامعیت کے تصور کو پوری مہارت سے نہ برتا جا سکا۔ پورن، متوسط طبقے کی تصنع آمیز اخلاقی روایتوں اور طبقاتی نظام کی ناہمواریوں اور کشمکشوں کی وجہ سے ضدی بن جاتا ہے۔ اسے نام نہاد شرافت سے کوفت ہوتی ہے اور موروثی اور نسلی عزت وافتخار کے احساس سے وہ متنفر ہو جاتا ہے۔ ایک نچلے طبقے کی لڑکی "آشا" سے وہ محبت کرتا ہے لیکن ذات، نسل اور طبقے کی دیواریں آشا کو قبول کرنے کی راہ میں حائل ہیں۔ وہ پر خلوص اور والہانہ عشق کے باوجود آشا کو شریک حیات بنانے سے قاصر ہے۔ سماجی نظام کی سختیوں اور مروجہ مذہبی اور اخلاقی رسموں کی بندشوں کے آگے پورن، معذور محض ہے۔ اس کے اندر ابھی اتنی جرات و ہمت پیدا نہیں ہوتی ہے کہ وہ فرسودہ اور کھوکھلے سماجی آداب کے خلاف بغاوت

کر سکے۔ اس کے اندر انحراف کا رویہ موجود ہے لیکن اس کے انحراف کا یہ شعور خود اس کو گھلا دینے والا اور پگھلا دینے والا ہے۔ وہ سماج کے مقرر اصولوں کے خلاف چونکہ بغاوت نہیں کرسکتا اس لیے لازمی طور پر خود اپنی آگ میں جلتا ہے اور خاکستر ہو جاتا ہے۔ پورن کی غریب محبوبہ آشا مجبور اور بے بس ہے۔ وہ حالات کی تمام تلخیوں اور آزمائشوں کو صبر و شکر کے ساتھ برداشت کرتی ہے، اس کی بے زبانی اور المنا کی بے حد اثر انگیز ہے۔ اپنے محبوب پورن کو بے جان اور مردہ پا کر صبر و شکر کی قوت سے بھی محروم ہو جاتی ہے اور پورن کی لاش کے ساتھ جسم پر مٹی تیل چھڑک کر خود کو بھی نذر آتش کر لیتی ہے۔ ''ضدی'' کا پلاٹ مجموعی طور پر یہی ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی ''ضدی'' کا تجزیاتی تذکرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''عصمت چغتائی کا ناولٹ ''ضدی'' ایک ایسے نوجوان کی کردار نگاری ہے جو طبقاتی نظام میں محبت کی آزادی نہ پانے کی وجہ سے ضدی بن جاتا ہے۔ اسے ایک نیچے طبقے کی لڑکی سے محبت ہے جو ہمارے معاشرتی نظام میں اخلاقی اعتبار سے مستحسن نہیں۔ اس دباؤ کی وجہ سے اس کے ہیرو ''پورن'' میں بغاوت کے شعلے بھڑک اٹھتے ہیں اور اس کا انجام ایک دردناک موت ہوتا ہے۔ مصنفہ نے آخر میں اس کی ہیروئن آشا کو اپنے جسم پر تیل چھڑک کر ہیرو کی لاش پر خودکشی کرنے اور اس کے ساتھ جل جانے کا منظر دکھایا ہے۔ یہ ناول خالص جذباتیت اور دو دماغی وفور کی پیداوار ہے۔''[۱۳۰]

میرا خیال ہے کہ پورن جذباتی کردار تو ضرور ہے مگر اس کے اندر بغاوت کے شعلے نہیں بھڑک پائے۔ اگر سماج کی فرسودہ رسم آرائیوں کے خلاف بغاوت کا جذبہ بھڑکا ہوتا تو پورن اور آشا کا یہ دردناک انجام سامنے نہ آتا۔ سماج کی زنجیروں کو توڑ کر پورن نے آشا کو اپنانے میں کامیابی حاصل کر لی ہوتی۔ باغیانہ روش اس کے اندر موجود ضرور ہے مگر وہ اس کا مظاہرہ نہیں کر پاتا۔ خود اپنے اندر گھٹ گھٹ کر رہ جاتا ہے اور آخرکار ختم ہو جاتا ہے۔ وہ خود اذیتی'' قبول کر لیتا ہے یا جرات و ہمت کی کمی اس کے شعور انحراف کو خود اس کی ذات تک محدود رکھتی ہے۔ بہرحال پورن کی اس باغیانہ روش یا شعور انحراف سے کم از کم یہ بات تو

سامنے آتی ہے کہ فرسودہ سماجی نظام کی طبقاتی بندشوں کے خلاف نفرت و بے زاری کی لہر تیز ہونے لگی تھی نیز یہ کہ کھوکھلی سماجی روایتوں کی پیروی میں اب دلکشی نہیں رہ گئی تھی اور ان سے پیدا ہونے والی کیفیتوں اور انسانیت آزار ناانصافیوں کو شدت سے محسوس کیا جانے لگا تھا۔ ڈاکٹر یوسف سرمست کی یہ رائے درست نہیں کہ:

> ''عصمت چغتائی کا پہلا ناول ''ضدی'' ہے۔ یہ ناولچہ ان کی ابتدائی کوشش ہے۔ اس ناول میں زندگی کا کوئی خاص پہلو اجاگر ہوتا ہے نہ ہی اس کا کوئی مخصوص رخ ابھر کر سامنے آتا ہے۔''[۱۳۱]

یہ ٹھیک ہے کہ عصمت کی یہ پہلی تخلیقی کاوش ہے اس لیے ظاہر ہے کہ فنی طور پر تمام خوبیوں کا لازمی طور پر اس میں موجود ہونا ضروری نہیں۔ عرض کیا جا چکا ہے کہ اس کی ایک کمزوری اس کے واقعاتی ربط و ضبط سے وابستہ ہے اور دوسری کمزوری پورن کی جذباتیت ہے۔ لیکن بہرحال یہ نہیں کہا جا سکتا کہ اس میں زندگی کا کوئی خاص پہلو اجاگر نہیں ہوا ہے۔ عصمت نے ''ضدی'' میں طبقاتی سماج کی زندگی کے ایک مخصوص پہلو کی ترجمانی کی ہے۔ امارت و غربت اور اونچ نیچ کے فرق نے انسان، انسان کے درمیان امتیاز کی جو کھوکھلی دیوار کھڑی کر رکھی ہے اس ناولٹ میں اس روایتی دیوار کو منہدم کر ڈالنے کا شعور موجزن ہے۔ عصمت کی رومانیت نے حقیقت نگاری کو متاثر ضرور کیا ہے لیکن یہاں تصوریت اور تخئیل آفرینی نہیں ہے۔ زندگی کی حقیقتوں کا شعور ہے۔ ہمارے طبقاتی سماج کے ایک خاص پہلو اور معاشرتی زندگی کے ایک خاص مسئلے کو ناولٹ نگار نے پیش کیا ہے۔ ڈاکٹر قمر رئیس لکھتے ہیں:

> ''ضدی اور ٹیڑھی لکیر دونوں کے کردار کا مطالعہ (اسی) متوازن نقطۂ نظر کا ثبوت ہے اگرچہ ضدی میں رومانی عناصر نے حقیقت نگاری کے معیار کو مجروح کیا ہے۔ خصوصاً آخر میں جب ہیروئن آشا چتا سجا کر اور پورن کی لاش کو گود میں لے کر ستی ہو جاتی ہے تو ان کا بلاخیز عشق ایک مثالی اور ماورائی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ تاہم اس المیے کی ذمہ دار متوسط طبقے کی روایت پرستی، جھوٹی عزت اور مجہول خاندانی وقار ہی قرار پاتا ہے۔''[۱۳۲]

پورن کے جذبات کی شدت اور والہانہ پن اس کا گھٹ گھٹ کر مر جانا اور اس کی

لاش کے ساتھ آشا کا خود کو نذر آتش کرنا۔ ناولٹ کی رومانی کیفیتوں کو منظر عام پر تو لاتا ہے مگر یہ پورن، نیاز کے شہاب کی طرح، صرف پیکر جذبات نہیں ہے، وہ احساسات ہی کی سطح پر زندہ نہیں ہے، وہ گوشت پوست کا انسان ہے اور ایک خاص طبقے اور ذات کے گھریلو معاشرے کی بھرپور نمائندگی کرتا ہے۔ وہ تقاضائے دل سے مجبور ہو کر آشا کو اپنے خواب و خیال میں بساتا ہے، وہ عیاش طبع نہیں، دل دردمند رکھتا ہے۔ وہ چاہتا تو آشا کو بہ آسانی اپنی ہوسناکیوں کا نشانہ بنا سکتا تھا لیکن وہ آشا سے پرخلوص محبت کرتا ہے اس کے دکھ درد کا شریک ہے اور اس کی دلی خواہش ہے کہ آشا اس کی شریک حیات بن جائے لیکن گھر کا کوئی فرد اس کی اس آرزو کی تکمیل گوارا کرنے کو تیار نہیں۔ ماں، باپ، بھائی، بھابی سب آشا کو حقیر و ذلیل سمجھتے ہیں اور اس 'نیچ ذات' کی لڑکی کو گھر کی بہو بنانے کا کوئی خیال بھی نہیں کر سکتا۔ پورن کی اس محبت اور آشا سے شادی کے اس کے ارادے کی اطلاع پورن کی ماں کو ہوتی ہے تو وہ غصے میں آگ بگولا ہو جاتی ہیں۔ اپنے بیٹے پورن کو ڈانٹتے ہوئے کہتی ہے:

> ''چپ رہو — لاج نہیں آتی — انہیں ہونٹوں سے مجھے ماتا کہتے ہو جن سے دو گھڑی ہوئی موری کی گندگی چاٹ رہے تھے''۔
>
> ''مگر سنئے تو —''
>
> ''میں نے ایک دفعہ کہہ دیا کہ چپ رہو، میں تمہارے منہ نہیں لگ رہی — جسے خاندان کی اور باپ کے اونچے نام کی لاج نہ ہو وہ ماتا کا کیا آدر کرے'' یا مجھے تو اس چڑیل سے پوچھنا ہے — '' وہ دو قدم آگے بڑھیں
>
> ''پہلے آپ میری سنئے پھر —''
>
> ''کیوں کمینی — یہ ہم نے تیری سات پشت کو اسی لیے پالا تھا کہ تو ہمیں ہی موقع پا کر ڈس جائے۔''
>
> ''بول — بتا — نمک حرام — '' وہ اور آگے بڑھیں۔ آشا سر سے پیر تک لرز گئی۔ آج تک ماتا جی نے اسے ٹیڑھی آنکھ سے نہ دیکھا تھا۔ وہ کسی سے بھی ٹیڑھی نہ تھی۔ ان کی شان اور دبدبہ ہی سے سب لرزے جاتے تھے اور عموماً وہ گھر سے علیحدہ پوجا پاٹ، پڑھنے پڑھانے میں کھوئی رہتی

تھیں۔ یہ تو اس قدر اہم معاملہ در پیش تھا۔ اس لیے وہ آسمان سے دھرتی پر اتر آئی تھیں۔

''تم میری حفاظت میں ہو، آشا۔'' اس نے آشا کے کانپنے سے رحم کھا کر کہا۔

''ماتا جی—''

''اوہو— میں بھی دیکھوں تمہاری حفاظت پورن سنگھ تم بھولے ہو۔ تم یہاں سے جاؤ اور مجھے اس سے آج اتنا پوچھ لینے دو کہ کیا یہ میری محبت کا اسے یہی اجر دینا چاہئے تھا۔''

''ماتا جی شما— '' آشا تڑپ کر ان کے پیروں پر آن پڑی۔

''شما؟'' اب میرا گھر اجاڑ کر مجھ ہی سے شما مانگتی ہے۔ سچ ہے نیچی ذات کا منش منہ لگائے سے سر پر چڑھنے لگتا ہے—

بول— یہ تجھے محبت کیسے ہوئی— '' ماتا جی جب جلال میں آتی تھیں تو کالی مائی بن جاتی تھیں۔ انہوں نے اس کے بال پکڑ کر منہ اٹھایا۔'' ۱۳۳

کیا اس اقتباس میں ایک مخصوص سماجی نظام کی تصویر، ہماری معاشرتی زندگی کے ایک خاص پہلو کا عکس نہیں ہے؟ کیا ذات پات کے فرق اور غربت و امارت کے امتیاز سے پیدا ہونے والی وہ المناکیاں اور انسانیت سوز روایت پرستیاں یہاں موجود نہیں ہیں۔ جن میں ہمارا معاشرہ مبتلا رہا ہے؟ حیرت ہے کہ ڈاکٹر یوسف سرمست نے یہ رائے کیسے قائم کی کہ ضدی میں زندگی کا کوئی رخ ابھر کر سامنے نہیں آتا ہے۔ پورن کی اذیتیں اور آشا کی غم انگیز حسرتیں ہمارے سماج کے اس طبقاتی نظام کی عطا کردہ ہیں جہاں باپ دادا کی عزت اور افتخار کے کھوکھلے دعوؤں کو سروں پر رکھا گیا اور سینے سے لگایا جاتا رہا ہے۔ نسلی اور طبقاتی برتری کے اس تصور نے استحصال اور حق تلفیوں کا ایک بازار گرم کئے رکھا ہے۔ ناولٹ نگار کا بنیادی موضوع یہی ہے۔ ''ضدی'' میں اسی سماجی ناہمواری کو پیش نظر رکھتے ہوئے اس سے پیدا ہونے والی ناانصافی کو موضوع بنایا گیا ہے جس کے شکار پورن اور آشا دونوں ہی ہوئے۔ مقصد و موضوع کے اعتبار سے یہ ناولٹ، بہر حال قابل توجہ ہے کیونکہ جس دور میں یہ لکھا گیا وہ

ناولٹ نگاری کا اولین تشکیلی دور تھا۔ پورن اور آشا کے کردار مرکزی حیثیت رکھتے ہیں اور ان میں بھی بنیادی کردار پورن کا ہے۔ دوسرے کرداروں کی سیرتیں دھندلی ہیں۔ ناولٹ کا انجام تاثراتی وحدت تو رکھتا ہے مگر وفورِ جذبات نے اس کے اندر مثالیت سی پیدا کر دی ہے۔

ممتاز شیریں:

اردو ادب کی تاریخ میں حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ کئی اہم موڑ پر رومانیت نگاری کی روش بھی متوازی راہ عمل اختیار کرتی نظر آتی ہے۔ رومانیت نگاری سے متعلق موضوعات کو راست انداز بیان میں وفور جذبات کے ساتھ پیش کیا اور تخئیل کی بلند و دلکش پروازوں کے مظاہرے کئے اور کہیں علامت پسندی کی راہ پر چلنے کو اپنا شعار بنایا۔ علامت نگاری کا میلان تاریخ و مذہب کے سرمائے سے فیض یاب ہو کر انسان کی داخلی دنیا کے رموز و اسرار کو بے نقاب کرنے لگا۔ علامت پسندی نے دنیائے حقائق کے مشاہدوں اور تجربوں کو بالکل نظر انداز تو نہیں کیا مگر صفائی اور سچائی کے ساتھ ان کی پیش کش سے گریز ضرور کیا۔ ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

> ''حقیقت پسندی نے سچائی کو اپنا مطمح نظر بنایا تھا اور اسی معیار کو ادب کی تخلیق کے سلسلے میں بھی استعمال کیا تھا۔ اس کے برعکس علامت پسندوں نے ''حسن'' کو اپنا مطمع نظر بنایا اور ایک ''آئیڈیل'' حسن کی تلاش میں اپنی ذات کی پہنائیوں میں اترتے چلے گئے۔ علامت پسندوں کا یہ عقیدہ تھا کہ سچائی اور حقیقت کی اس دنیا کے پس پشت ایک ایسی حسین و جمیل دنیا بھی ہے جس کا ادراک شاعر کو روحانی کیف اور جمالیاتی حظ مہیا کر سکتا ہے۔''[۱۳۴]

علامتیں چونکہ تاریخ اور شعور کی آمیزش سے تیار ہوتی ہیں اس لئے ان میں اسطوری اثرات کا ہونا ناگزیر ہے۔ ہر علامت کے پیچھے ایک اسطوری معنویت ہوتی ہے۔ کسی سماج کی جنگل سے وابستگی، وہاں کے حیوانات اور نباتات سے ذہنی رشتے، معاشرتی زندگی کے عقائد و توہمات اور تاریخی واقعات وغیرہ مل کر علامتوں کی تشکیل کرتے ہیں۔ ہندوستان میں تو

سنسکرت کا ادبی سرمایہ بے حد وقیع تھا۔ اردو ادب کو اس سرمائے سے فائدہ پہنچنا چاہئے تھا مگر اردو زبان و ادب کے تشکیلی دور میں سنسکرت ادب، قصہ پارینہ بن چکا تھا اس لیے متاثر نہ کر سکا۔ یہی وجہ ہے کہ نل دمن، ہیر رانجھا، سسی پنوں کے مقابلے میں، سلیمان و سبا، یوسف و زلیخا، شیریں و فرہاد، رامین و عذرا، لیلیٰ مجنوں اور ہابیل و قابیل، یا جوج ماجوج، رستم و سہراب کے کردار زیادہ نمایاں رہے ہیں۔ اس کے باوجود یہ نہیں کہا جا سکتا کہ اردو ادب نے ہندوستانی دیو مالا سے تخلیقی دلچسپی قطعی طور پر نہیں لی ہے۔

ترقی پسند تحریک کے عہد شباب میں ممتاز شیریں کا ناولٹ میگھ ملہار ۱۳۵ شائع ہوا جسے بعد میں مصنفہ نے اپنے افسانوی مجموعہ ''میگھ ملہار'' میں بھی شائع کیا۔ ممتاز شیریں نے اس ناولٹ کی تخلیق ہندوستانی دیو مالاؤں پر کی ہے۔ ہندو مذہب میں ادب، کلا اور سنگیت کی دیوی سرسوتی ہے جو بے حد حسین ہے، بہت بڑی فنکار ہے، زبردست موسیقار ہے اور ان تینوں عناصر کا بہترین امتزاج پیش کرتی ہے۔ ممتاز شیریں نے اسی اسطوری کردار کے وسیلے سے ''میگھ ملہار'' کی تخلیق کی ہے۔ یونانی دیو مالا میں حسن کی دیوی وینس ہے اور موسیقی کی دیوتا اپالو ہے۔ ہندو دیو مالا اس کے برعکس اسطوری تصور اور تاریخی شعور کی زیادہ بہتر شکل پیش کرتی ہے۔ حسن اور فن میں ازلی اور ابدی رشتہ ہے۔ حسن تو ادب اور فن کی مطلق قدر ہے۔ اس لحاظ سے حسن کی دیوی کا موسیقی اور فن کی دیوی ہونا زیادہ مناسب ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ''میگھ ملہار'' میں ہندو دیو مالائی تصورات کی پیش کش میں مصنفہ کے ذہنی تخیلات اور اپنے معتقدات مانع ہوئے ہوں گے کیونکہ وحدت پرستی اور کثرت پرستی میں بعد المشرقین ہے۔ لیکن اس سلسلہ میں ممتاز شیریں کے اس بیان کو پیش نظر رکھنا چاہئے:

> ''مسلمان کی حیثیت سے ہمیں دیوی دیوتاؤں پر عقیدہ اور ایمان نہیں ہو سکتا خواہ یہ دیوی ہندو ہوں یا یونانی یا مصری۔ لیکن ایک فنکار کی حیثیت سے ان پر لکھتے ہوئے میں نے آپ کو اس کیفیت میں جذب کر لیا تھا جسے Willing Suspension of disbelief کہتے ہیں۔'' ۱۳۶

اس سے پتہ چلتا ہے کہ ''میگھ ملہار'' کی تخلیق کے دوران جذبے کی سطح پر ممتاز شیریں نے ہندو دیو مالا سے قریب تر ہونے کی کاوش کی تھی۔ انہوں نے گویا چند خاص

اسطوری تصورات کے وسیلے سے زندگی کی حقیقتوں تک رسائی حاصل کرنی چاہی ہے۔ تجزیہ طلب بات یہ ہے کہ اپنی اس تخلیقی کاوش میں وہ کامیابی کہاں تک حاصل کر پائیں؟ یعنی حقیقتوں کے ادراک کے شعور کا فنی مظاہرہ ہو پایا ہے یا نہیں؟ اس ضمن میں ممتاز شیریں کی اس اعترافی وضاحت کو سامنے رکھنا ضروری ہے۔ لکھتی ہیں:

''میگھ ملہار کو لکھتے ہوئے میں نے یہ مقصد اپنے سامنے نہیں رکھا تھا کہ ان اساطیر کے آئینے میں اپنے دور کو دیکھوں بلکہ اس افسانہ میں میں نے صرف ایک طرح سے مختلف ملکوں اور تہذیبوں کی اساطیر کا تقابلی مطالعہ پیش کیا ہے اور ان میں انہی کے اندر چھپی ہوئی گہری معنویت اجاگر کی ہے۔ اساطیر اور دیومالاؤں سے مجھے ہمیشہ بڑی دلچسپی رہی ہے۔ میں نے انہیں شوق سے پڑھا اور محسوس کیا کہ یہ فرضی، گڑھے ہوئے قصے نہیں ہیں۔ ان میں کسی نہ کسی گہری حقیقت کو حسین شاعرانہ مجازی لباس پہنایا گیا ہے۔''[۳۷]

''میگھ ملہار'' کا اسلوب اسطوری ہے۔ ممتاز شیریں نے اس ناولٹ کے کرداروں کی تشکیل کے لیے ہندو دیومالا کو سامنے رکھا ہے۔ حسن و آرٹ اور موسیقی کی دیوی سرسوتی سے متعلق اسطوری تفصیلات کو انہوں نے قصے کی دلکش ہیئت بخشی ہے۔ ایک ایسی ہیئت جس میں شاعرانہ لطافت اور لطیف شعریت کا حسن موجود ہے۔ ناولٹ دو ابواب پر مشتمل ہے۔ پہلے باب کا عنوان ہے ''نیل کمل'' دوسرے کا ''سرسوتی''۔ پہلے باب کے اختتام پر ''سرسوتی'' کا پیکر یوں پیش کیا گیا ہے:

''ہاں، وہی ہیں، اب وہی ہیں، روپ کی، کلا کی، سنگیت
معصوم، پاکیزہ، مقدس
موسیقی کی روح
اب وہ روح، ایک بولتی ہوئی تصویر حیات ہے
یہ وہی روپ ہے
یہ گھنیرے گیسو،

یہ مدھ ماتے رس بھرے نین کنول،
اور یہ نیل کنول،
کتنے سندر ہیں یہ،
کتنا سکون ہے، کتنا آنند ہے ان میں!''۱۳۸

سرسوتی دیوی پر موسیقار شیام کی یہ فریفتگی، روحانی مسرتوں کا سبب بنتی ہے۔ ستار کا رسیا شیام اپنے وجود کی انتہائی گہرائیوں سے سرسوتی پر قربان ہو جانا چاہتا ہے۔ میگھ ملہار، راگ سرسوتی کے لیے بے حد پسندیدہ ہے۔ اساڑھ کا مہینہ ہے اور پونم کے چاند کی ٹھنڈی کرنوں میں اس کے لے گونجتی ہے تو سرسوتی مجسم ہو کر موسیقار کے روبرو آ کھڑی ہوتی ہے اور آشیرواد دیتی ہے۔ شیام کو اپنا ستار بے حد عزیز ہے اور وہ فن موسیقی کا ماہر ہے۔ ایک مرتبہ اساڑھ کی مکمل چاندوالی رات میں شیام ستار بجا رہا تھا اور ایک عالم دیوانگی میں مبتلا تھا کہ اس نے سرسوتی کے سحرانگیز حسن کا مشاہدہ کیا اور پھر وہ ہمیشہ کے لیے اس پیکر بے مثال کا بندۂ بے دام ہو گیا۔

''کتنی گہری، پرسکون، سحرزدہ رات تھی وہ!
اور وہ چاندنی کتنی مکمل، کتنی حسین، کتنی مسحور کن!

ساری کائنات اس چاندنی کے سحر میں لپٹی ہوئی تھی اور ستار کی مدھرتا میں اس پرسکون فضا میں ایک ارتعاش سا پیدا کر دیتی تھیں اور ایک عجیب محویت کے عالم میں میری انگلیاں ستار کے تاروں کو چھیڑ رہی تھیں۔ ان تاروں سے ایک نغمہ پھوٹا، مچلا، تڑپا۔

کہیں دور سے پائل کی کھنک سنائی دی، یہ پائل کی کھنک قریب آنے لگی اور قریب۔

جھن جھن جھن جھن پائل باجے
جھن جھن جھن جھن......
ایک پرچھائیں نظر آئی۔

اور پھر دو پاؤں، صرف دو پاؤں۔ اتنے پیارے اتنے سندر، پاکیزہ اور شفاف جیسے تازہ کھلے ہوئے جھیل میں نہائے ہوئے کنول! نیل کنول! پائل بج اٹھی، وہ پاؤں آہستہ آہستہ

تال دینے لگے۔

وہ پرچھائیں اپنے پورے روپ میں نمودار ہوگئی۔ بہت ہی سندر لانبے بال کھولے ہوئے جو گھٹنوں تک لہر رہے تھے، منور چہرہ، گول اور بیضوی کا امتزاج گول ٹھوڑی میں ننھا سا گڑھا، بھرے بھرے رخسار، گہری نشلی آنکھیں، چاندسی پیشانی پر دمکتا ہوا ٹیکہ اور سر کے گرد ایک عجیب سی پراسرار روشنی کا ہالہ۔

نیلی ساڑی میں لپٹا ہوا متناسب جسم۔

نازک کلائیوں پر موتیا کے گجرے۔ موتیا کی لڑیوں میں لپٹی ہوئی بانہیں۔ موتیا کی لڑیوں میں لپٹی ہوئی بانہوں کا لہراؤ۔ بدن کے ہر ہر عضو میں بلا کی لچک۔''۱۳۹

یہ ہے سرسوتی کا وہ پیکر جس کی تشکیل کے دوران ناولٹ نگار نے اسطوری معلومات سے مدد لی ہے۔ حقیقتاً سرسوتی کا یہ نسوانی تشخص بے حد دلکش اور جاذب توجہ ہے۔ شیام اپنے ستار کی مدھر تانوں کے درمیان سرسوتی کے ابھرنے والے اس دلفریب نقش کا مشاہدہ کرتا ہے تو اس کے ہوش وحواس گم ہو جاتے ہیں اور اس کا یہ مقدس روحانی جذبۂ عشق، سرسوتی پر نثار ہو جانے کی ترغیب دیتا ہے۔ وہ رادھے سے والہانہ عشق کرتا ہے مگر اپنے فن کے ذریعہ سرسوتی پر نثار ہو جانے کو قابل فخر و مسرت تصور کرتا ہے۔ رادھا کا نسائی کردار بھی اسطوری ہے اور خود شیام کا کردار بھی اسطوری معنویت رکھتا ہے۔ رادھا اور شیام مل کر 'میگھ ملہار' کے پلاٹ کی تشکیل کرتے ہیں۔ ان میں بنیادی اہمیت شیام ہی کے کردار کو حاصل ہے۔ یہ واقعوں کا مرکز ہے جو اپنے فن کو نقطہ عروج سے ہم کنار کرنے کے لیے گندیا کو سورداس سمجھ کر اپنا ''سنگیت گرو'' بناتا ہے۔ روایت یہ ہے کہ سورداس نے میگھ ملہار کی دل سوز ادائیگی ایک مرتبہ اس طرح کی تھی حسن و موسیقی کی دیوی فرط مسرت سے زمین پر اتر آئی تھی۔ شیام نے اسے اپنی خوش نصیبی تصور کیا کہ اسے سورداس مل گئے جن کی رہنمائی میں وہ فن موسیقی کی بلند ترین منزل پر پہنچ کر سرسوتی سے قریب تر ہو سکتا ہے۔ حقیقتاً یہ شخص سورداس نہیں تھا، گندیا تھا۔ جس نے ایک مرتبہ سورداس کو بھی دھوکا دیا تھا۔ سورداس کی موسیقی کی لے سن کر سرسوتی دیوی کھنچ کر زمین پر آئی تو اس نے سورداس سے پوچھا کہ وہ اپنی خواہش بیان کرے تاکہ اس کی تکمیل کر دی جائے۔ سورداس نے فن موسیقی میں کمال حاصل ہو جانے کی خواہش کا اظہار کیا۔ اور اس کی یہ

خواہش پوری ہوئی۔ سرسوتی نے سورداس کے قریب ایک اور شخص یعنی گندیا کو بیٹھا دیکھ کر اس سے بھی یہی سوال کیا۔ گندیا سرسوتی کے حسن و جمال پر شیدا ہو چکا تھا، اس کی ہوسنا کی غالب ہوئی اور اس نے اپنے لئے سرسوتی جی ہی کو پانے کی خواہش کی۔ سرسوتی غیض وغضب میں بھری ہوئی واپس ہوگئی مگر یہ گندیا انہیں فراموش نہ کرسکا۔ چنانچہ سرسوتی جی کو دوبارہ زمین پر اتارنے اور اپنے قریب کرنے کے لیے اس نے شیام کا سہارا لیا۔ کیونکہ سورداس ہی کی طرح شیام کو بھی 'میگھ ملہار' راگ میں کمال فن حاصل تھا۔ اس نے شیام کو دھوکے میں مبتلا کرنے کے لیے سورداس بتلایا تاکہ سورداس کی فنی عظمت سے متاثر ہو کر شیام اس کے (گندیا کے) دام فریب میں مبتلا ہو جائے۔ ایسا ہی ہوا۔ شیام نے گندیا کو سورداس سمجھ کر اس کے اشاروں پر عمل کیا۔ گندیا گھنے جنگل ندی کے قریب سرسوتی جی کے ایک ٹوٹے ہوئے مندر کے قریب شیام کو لے گیا۔ اساڑھ کا مہینہ تھا اور پونم کی رات۔ گندیا نے شیام سے میگھ ملہار چھیڑنے کی فرمائش کی۔ تھوڑی دیر کے بعد آہستہ آہستہ سرسوتی اپنے تمام حسن و جمال اور رعنائی و نور کے ساتھ نمودار ہوئی۔ شیام اس پیکر حسن و جمال کو دیکھ کر مبہوت سا ہو گیا۔ سرسوتی جی نے 'میگھ ملہار' راگ کو جاری رکھنے کی فرمائش کی۔ شیام دیوانگی کے عالم میں اپنی موسیقارانہ فنکاری کا مظاہرہ کرتا رہا۔ چند ہی لمحوں کے بعد سرسوتی کا روشن پیکر محو ہونے لگا اور پھر کچھ دیر بعد وہاں کچھ نہ تھا۔ گندیا نے شیام کو واپس ہو جانے کی ہدایت کی۔ بعد میں موسیقی کے فن پر زوال کے آثار نمایاں ہونے لگے۔ شیام کو اچاریہ پورنا بردھن نے بتلایا کہ سرسوتی کو گندیا نے اپنے منتر سے محصور کر رکھا ہے۔ شیام اس وحشت ناک اطلاع سے حواس باختہ ہو گیا۔ اس نے تہیہ کیا کہ جب تک گندیا کے منتر کے دام سے سرسوتی کو نجات نہیں دلائے گا وہ چین سے نہیں بیٹھے گا۔ وہ گندیا کی جستجو کا آغاز کرتا ہے جس نے سنیاسی کا بھیس بدل کر دربدری اختیار کر رکھی ہے۔ آخرکار ایک روز اس کی جستجو کامیاب ہوتی ہے اور وہ اس سنیاسی کو پالیتا ہے۔ سنیاسی یعنی گندیا بھی اس حرکت پر نادم دکھائی دیتا ہے۔ وہ خود اپنے منتر کی کاٹ کا متلاشی ہے تاکہ سرسوتی دیوی کو قید مسلسل کی صعوبت سے نجات دلائی جاسکے۔ اس کے ناپاک ہاتھوں میں اس مقدس وجود کو چھونے کی بھی صلاحیت نہ ہوئی تھی۔ گندیا سنیاسی اس مقدس پانی کو حاصل کرنے میں کامیاب ہو چکا تھا کہ جس کو مقید دیوی کے بدن پر چھڑک دینے سے وہ اپنی اصلی شکل اختیار

کر لیتی۔ یہ مقدس پانی اس کی تحویل میں تھا مگر دیوی کے پاک اور معتبد وجود پر اس کے چھڑکاؤ کی قوت اور ہمت اس کے اندر پیدا نہ ہوئی تھی کیونکہ اس مقدس پانی کا چھڑکاؤ کرنے والے کا پتھر کے مجسمہ میں تبدیل ہو جانا یقینی تھا۔ وہ نہیں چاہتا تھا کہ اس کا متحرک وجود پتھر میں تبدیل ہو جائے۔ شیام کو یہ تفصیل معلوم ہوئی تو وہ بہ خوشی اس قربانی کے لئے آمادہ ہو گیا۔ اس نے سوچا کہ پانی چھڑک کر وہ امر ہو جائے گا کیونکہ حسن، آرٹ اور موسیقی کی دیوی اپنی اصلی شکل اختیار کر لے گی اور اس سے کائنات کا جمالیاتی رنگ ایک بار پھر نکھر اٹھے گا۔ شیام نے یہ مقدس پانی مقید سرسوتی کے جسم پر چھڑک کر اسے صعوبتوں سے نجات دلا دی اور خود پتھر میں تبدیل ہو گیا۔ اس کی رادھا اپنے شیام کا ایک بے معنی انتظار کرنے کے بعد آشرم میں داخل ہو گئی۔ ''میگھ ملہار'' کا مکمل پلاٹ یہی ہے۔ اس کے انجام کا یہ منظر ایک واحد تاثر قائم کرنے میں پوری طرح کامیاب ہے۔

''آشرم میں ایک نئی لڑکی داخل ہوئی تھی۔ اس نے اتنی کم سنی میں جیون بھر کنوارا رہنے کی سوگندھ کھائی تھی۔ وہ آشرم کی سب سے اچھی سیوک تھی۔ اس نئی لڑکی کا نام رادھے تھا۔

چاندنی راتوں میں جانے اسے کیا ہو جاتا تھا۔ وہ آشرم سے باہر گھنٹوں بیٹھی کسی کا انتظار کرتی رہتی تھی جیسے اب بھی کوئی واپس آئے گا۔ پونم کی راتوں کو وہ بے چین، باوری ہو جایا کرتی تھی۔ کیونکہ راتوں کو وہ ایک عجیب سا سپنا دیکھتی، ہمیشہ ایک سا سپنا۔

مگدھ اور بدیہ کے درمیان سڑک کے اس پار چھوٹی سی پہاڑی پر ایک کٹیا تھی۔ کٹیا کے سامنے بانس کے درختوں کا ایک جھنڈ اور اس جھنڈ میں پورنیا کی چاندنی میں ایک پتھر کا مجسمہ نظر آتا تھا جس کی شکل ہو بہو اس کے شیام سے ملتی تھی اور پون چلتی ہو تو اس مجسمہ کے پاس کی بانسوں سے ایسی آواز نکلتی کہ جیسے بانسری پر کوئی میگھ ملہار چھیڑ رہا ہو۔'' [۱۴۰]

اس ناولٹ کی سب سے اہم کمزوری یہ ہے کہ اس کے واقعات میں کہیں بھی اپنے عہد کی حسیت (Semibility) نہیں ملتی۔ یہاں Primordial Images تو ملتے ہیں۔ ممتاز شیریں نے ان اساطیری تفصیلات کو اپنے عہد سے ہم آہنگ کرنے یا ملانے کی کوشش نہیں کی ہے۔ یعنی ''میگھ ملہار'' کا اساطیری تفصیلات کو اپنے عہد سے ہم آہنگ کرنے یا

ملانے کی کوشش نہیں کی ہے۔ یعنی ''میگھ ملہار'' کا اساطیری شعور کہیں بھی حقائق حیات کے عصری شعور سے مطابقت نہیں رکھتا۔ میرا خیال ہے کہ دیومالاؤں یا اساطیر کو تخلیقی سرگرمیوں کے دوران استعمال کیا جاسکتا ہے لیکن اس شرط کے ساتھ کہ دیومالائی یا اسطوری رموز و علائم میں نئی معنوی جہتیں دریافت کر کے ان کے ڈانڈے عصری تقاضوں سے ملا دیئے جائیں۔ بعض دیومالائی تصورات ہی کو پیش کر دینا کافی نہیں ہے۔ اس لحاظ سے بہ نظر غور ''میگھ ملہار'' کا مطالعہ کیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ ممتاز شیریں نے ہندو دیومالا کے جن کرداروں اور واقعوں کو اس میں پیش کیا ہے ان میں کوئی عصری مفہوم پیدا نہیں ہو سکا۔ اسلوب و ہیئت کے اعتبار سے ''میگھ ملہار'' میں دلکشی بھی ہے، شاعرانہ لطافتیں اور حسی نزاکتیں بھی۔ ہندی کے ترنم، دلکش اور رواں الفاظ کے استعمال نے ''میگھ ملہار'' کی اسطوری کیفیت کو اور زیادہ نمایاں کر دیا ہے۔ تاثرات اور کیفیات کے نغموں کی گونج صاف سنائی دیتی ہے۔ اس اسلوبی انفرادیت اور ہیئتی شادابی نے ''میگھ ملہار'' کی فنی اہمیت کو تو واضح کر دیا ہے مگر اس میں کوئی فکری تحریک نہیں ملتی۔ کرداروں میں اسطوری دلکشی تو ہے لیکن حقیقی توانائی اور تابناکی کہیں نہیں۔

انتظار حسین:

ممتاز شیریں کے ''میگھ ملہار'' کے ساتھ ہی انتظار حسین کے ناولٹ ''دن'' کی اشاعت بھی ہوئی۔ یہ دونوں ناولٹ سویرا ۱۹۶۱ء، لاہور کے ایک ہی شمارے میں اشاعت پذیر ہوئے۔ انتظار حسین نے ناولٹ نگاری کے فنی سلیقے کو داستانی اسلوب سے آشنا کیا۔ یہ ان کی اسلوبی انفرادیت ہے۔ داستانی روایتوں کو انہوں نے اپنے تخلیقی شعور کا حصہ بنا کر پیش کیا ہے۔ داستانی ماحول، داستانی واقعات اور داستانی کرداروں کی انہوں نے تقلید نہیں کی ہے اور نہ صرف تخیل پسندی کا مظاہرہ کیا ہے۔ زبان و بیان کا رنگ، داستانی اسلوب کے زیر اثر ہے۔ اس کا بڑا سبب یہ ہے کہ وہ اردو کے جدید قصوں کا حرف اول داستانوں کو قرار دیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے ناول، ناولٹ اور افسانہ قصے کی یہ تمام صنفیں داستانوں سے فیضیاب ہوئی ہیں اور اسی لئے آج بھی ان داستانوں سے روشنی حاصل کی جاسکتی ہے۔

''دن'' کے داستانی اسلوب میں کلاسیکی حسن و اثر موجود اور نمایاں ہے۔ انتظار

حسین نے داستانی روایات کو عصری حقائق کے پس منظر میں برتا ہے۔ اس میں انہوں نے ہندوستان کے زوال آمادہ جاگیردارانہ تمدن کو موضوع بنایا ہے۔ مشرقی کلچر پر مغربی تعلیم و تہذیب کے بڑھتے ہوئے اثرات کی عکاسی، اس کا مقصد ہے۔ مشرقی تہذیب کی روایتوں نے ایک طویل مدافعانہ جنگ کے بعد مغربی تعلیم وتہذیب کی قوتوں کی بالادستی قبول کر لی اور اس کا لازمی اثر یہ رونما ہوا کہ مشرقی معاشرے کا پورا ڈھانچہ منتشر ہو گیا اور اس کی نئی تشکیل کی کوششیں کی جانے لگیں۔ ناولٹ کا مرکزی کردار صغیر اس تغیر پذیر صورت حال کی مکمل ترجمانی کرتا ہے۔ صغیر کا بچپن شرقیت پسند ماحول میں گذرا ہے۔ اس کے والدین اور بزرگ فرسودہ عقائد کو حاصل کرنے میں، توہمات سے پیچھا نہیں چھڑا سکے۔ صغیر مغربی طرز تعلیم کے زیر اثر ہے اور بی اے تک تعلیم حاصل کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ صغیر کا بچپن پھوپھی زاد بہن تحسینہ کے ساتھ گذرا ہے۔ صغیر اور تحسینہ دوپہر اور شام میں گھنٹوں گھومتے اور ساتھ کھیلتے رہتے، کبھی گلیوں کے چکر لگاتے اور کبھی کھیتوں میں دوڑتے پھرتے۔ ناولٹ نگار نے ان کے بچپن کی کیفیتوں کو نہایت خوش اسلوبی سے بیان کیا ہے۔ انتظار حسین کی جزئیات نگاری اور نفسیاتی ژرف نگاہی نے ان دونوں کی ابتدائی نشو ونما کے حالات کو اس ہنرمندی سے پیش کیا ہے کہ دونوں کی تصویریں اور ان کے دلوں میں رینگنے والی، اپنائیت اور قربت کی لہریں صاف صاف جھلکنے لگتی ہیں۔ ضمیر اور تحسینہ کی معصوم قربتوں سے بھری ہوئی فطری پرورش کا ایک منظر دیکھئے۔ ضمیر نے کھنڈال کے پیڑ سے ایک ہری اور چمکتی ہوئی سنٹی توڑی ہے:

"ضمیر ہمیں دے دے یہ سنٹی"۔ تحسینہ کے منہ میں پانی بھر آیا تھا۔

"کیوں دے دوں؟" اس نے روکھا جواب دیا۔ "دے دے، ہم تجھے گھر چل کر نیلا شیشہ دیں گے۔" اس نے پھر بڑی خوشامد بھری آواز میں کہا۔

"بڑی دے گی شیشہ، جاؤ نہیں دیتے ہم۔"

تحسینہ اک دم سے چپ ہو گئی جیسے روٹھ گئی ہو۔ وہ خود پیڑ پر چڑھنے لگی۔ پیڑ پر وہ اچھی خاصی چڑھ گئی تھی لیکن وہ بار بار ٹوکتا۔ قدم ذرا ڈگمگایا اور اس نے شور مچایا "وہ گری"۔ تحسینہ پھر سنبھل جاتی۔ آخر وہ ایک موٹے سے گدے پر پہنچ کر سیدھی کھڑی ہو گئی اور سنٹی توڑنے لگی۔ ہوا ہولے ہولے چلتی تھی، بار بار ذرا تیز جھونکا آتا اور سر کے سنہری بال اس کے

منہ پر آپڑتے اور سفید اور نیلا پاجامہ جو اس نے آج ہی بدلا تھا کھڑ بڑ کھڑ بڑ کرنے لگتا۔ ہوا کے ایک تیز جھونکے سے اس کی آنکھوں اور آنکھوں کے ساتھ ذہن میں بجلی سی کوندی۔ اس نے نیچے کھڑے کھڑے آواز لگائی ''تحسینہ ننگی'' سنٹی توڑتے توڑتے تحسینہ کے ہاتھ رک گئے۔ پاؤں اس کے اک ذرا کانپے پھر وہ سنبھلی اور آہستہ سے نیچے اتر آئی۔''۱۳۲

بچپن کے واقعوں اور تجربوں کے نقوش کبھی محو نہیں ہوتے، ماند ضرور پڑ جاتے ہیں۔ ناولٹ نگار نے نہایت احتیاط سے بظاہر معمولی تجربوں کو ان کے شخصی شعور کا جزو بنا کر ان تجربوں کو غیر معمولی اور اہم بنا دیا ہے۔ ضمیر اور تحسینہ بچپن کے ان مشترکہ تجربات کو قیمتی سرمایہ تصور کرتے ہیں لیکن جوانی کی حدوں میں داخل ہو جانے کے بعد معاشرتی رسم و رواج کی شخصیتوں کا شکار بنے رہتے ہیں۔ اپنی مرضی اور اپنی خواہش کے مطابق وہ چلنے پھرنے اور اٹھنے بیٹھنے سے بھی معذور ہیں۔ قدم قدم پر باپ دادا کی تعلیم و تہذیب کے واسطوں سے مقابلہ کرنا پڑتا ہے۔ والد کے انتقال کے بعد تحسینہ کی مجبوریوں کی بے زبانی اور سنگین بن جاتی ہے۔ وہ اپنی ماں کے ساتھ اب بھی پرانی حویلی میں پھوپھی کے ساتھ مقیم ہے۔ ضمیر بھی عہد شباب کے مرحلے طے کرتا ہوا آگے بڑھتا ہے۔ تحسینہ کے احساسات کا علم اسے بہ خوبی ہے مگر ضمیر کے اندر اتنی ہمت و جرأت نہیں کہ وہ حرف مدعا اپنی زبان پر لائے۔ تحسینہ اندر ہی اندر سلگتی اور گھٹتی رہتی ہے مگر اس کی یہ گھٹن اس کی یہ دل سوزی اس کی یہ خاموش جاں نوازی کہیں سے ہمدردی کے دو بول نہیں پاتی۔ اس کے پاس ایسا کوئی نہیں جسے وہ اپنا دکھ درد کہہ سکے۔ اس کی رفاقت اس کی سنگین تنہائی کرتی ہے۔ گھر میں چلتے پھرتے پھوپھی اور تائی اماں کی جھڑکیاں سنتی اور برداشت کرتی ہے۔ سر پر سے آنچل بھی ڈھلک گیا تو ایک قیامت سی آگئی۔ ناولٹ نگار نے چھوٹے چھوٹے واقعوں کے ذریعہ تحسینہ کی سیرت اور اس کی شخصی مسرتوں اور صعوبتوں کو فنکارانہ چابکدستی کے ساتھ نمایاں کیا ہے۔ ضمیر کی طرف سے ہلکی سی اپنائیت کا نہایت معمولی اظہار بھی ہوتا ہے تو فرط مسرت سے وہ مست سی ہو جاتی ہے مگر اپنی اس خوشی کو وہ دوسروں پر ظاہر نہیں ہونے دیتی۔ ایک مرتبہ ضمیر نے کہیں سے کچھ پھول لا کر تحسینہ کی گود میں ڈال دیئے تو تحسینہ کی روح تک مسکرا اٹھی۔ گھر بھر میں اس نے یہ پھول تقسیم کئے۔ اسی دوران اس کا آنچل ڈھلک گیا۔ اس کی پھوپھی (ضمیر کی ماں) نے تحسینہ کو سخت ڈانٹ پلائی۔

ڈانٹ تو پڑی تھی اس بہانے کہ تحسینہ کے سر سے آنچل ڈھلک گیا تھا اور بات دراصل یہ تھی کہ تحسینہ کی طرف ضمیر کا معمولی سا جھکاؤ بھی ان کے لیے ناقابل برداشت تھا۔ وہ نہیں چاہتی تھیں کہ ضمیر اور تحسینہ ایک دوسرے سے تھوڑا سا بھی قریب ہوں۔ چنانچہ تحسینہ کو ڈانٹنے کے بعد ان کے دل کا غبار ہلکا نہ ہوا۔ وہ تائی اماں سے پہلو ملا کر محو کلام ہوئیں۔

> ''اجی ہم تو یہ جانیں ہیں'' امی آخر بولیں ''کہ جب تک ماں کے گھر رہے پھولوں کی صورت ماں نے نہ دیکھنے دی۔ چوری چھپے کبھی پھول مل بھی گئے تو پھولوں کو چھپائی پھرتی تھی کہ اماں نہ دیکھ لیں، خون پی لیں گی۔ مگر اب تو پھول فیشن ہیں۔'' ''ہاں'' تائی اماں پاس بھولے لہجے میں بولیں ''اب تو ڈوبا ہر عیب فیشن میں''۔ ''ہاں بے پردگی فیشن، سر کھلا ہے تو فیشن، نیچا گریباں فیشن، دیدے پھٹ گئے ہیں لونڈیوں کے، ہمارے زمانے میں ایسا کاہے کو تھا''۔

''تم نے تو کل ہوش سنبھالا ہے بی بی'' تائی اماں کہنے لگیں ''ہمارے زمانے میں تو ڈربا ایسا پردہ ہووے تھا کہ کیا مجال کہ غیر مرد آواز بھی سن لے۔ بڑی اماں، اللہ بخشے بڑی جنتی تھیں، سر کے بال سفید ہو گئے تھے مگر کبھی ان کی پنچل نہیں دیکھیں بی بی۔ ان دنوں تو ماں باپ سے بھی پردہ تھا۔ بنیاد علی جو ہیں ان کی ایک بہن تھی۔ بڑی بدنصیب تھی کم بخت۔ نہ تو پھول کھلے نہ باپ بھائی کی صورت دیکھنی نصیب ہوئی۔ باپ باہر بیٹھا حکیم ڈاکٹروں کا انتظام کرتا رہا۔ میں اندر دم توڑتی رہی۔ بس حقیقی صورت خاک کے پردے میں چھپ گئی۔ کیا اپنے کیا غیر کسی مرد نے جھلک اس کی نہ دیکھی۔'' تحسینہ خاموشی سے اٹھی اور باورچی خانے کی طرف چلی گئی۔''[۴۳]

درس و ہدایت کے اس انداز کو تحسینہ خوب سمجھتی ہے۔ اسے اچھی طرح احساس ہے کہ پھوپھی اور تائی اماں کا نشانہ کون ہے اور تخاطب کس سے ہے؟ اس کے باوجود اس کی زبان شکووں سے بے نیاز ہے۔ وہ تمام زیرناکیوں کو خاموشی سے اپنے وجود میں اتارتی جاتی ہے۔ سماجی روایتوں اور گھریلو معاشرتی آداب کے خلاف وہ کچھ سوچ بھی نہیں سکتی۔ ناولٹ نگار نے جاگیردارانہ معاشرت کے زوال آمادہ دور میں پائی جانے والی خصوصیتوں کو سچائی اور

خوبصورتی کے ساتھ منعکس کیا ہے۔ نام نہاد اور کھوکھلے تہذیبی آداب کی کورانہ تقلید اور اس کی سختیوں نے انسانوں کو کتنا مجبور و بے بس بنا رکھا تھا؟ اس کی سچی تصویر تحسینہ کی شخصیت میں نظر آتی ہے۔ تحسینہ مشرقی کلچر کی ایک نمائندہ سیرت ہے۔ اس کی خاموشی اور بے زبانی، اس کی مظلومی اور بے دست و پائی ایک فطری کشش رکھتی ہے۔ قدامت پسند ماحول کی اخلاقی زنجیروں میں جکڑی ہوئی لڑکی اپنی آرزوؤں اور تمناؤں کے چکنا چور ہو جانے پر بھی حرف شکوہ لب پر نہیں لا سکتی۔ وہ گھر کی آبرو ہے اور یہ آبرو ہر قیمت پر بچائی جائے گی خواہ اس کے لیے اس کی زندگی بالکل ویران اور بے کیف ہو جائے۔ ضمیر کے منہ سے نکلا ہوا تخاطب کا ایک لفظ بھی اس کی روح میں نغمگی کی کیفیت پیدا کر دیتی ہے۔ مگر اپنی ان کیفیتوں کو وہ اپنے آپ پر بھی ظاہر نہیں کر سکتی۔ وہ گھر میں ہے۔ اپنے عزیز و اقارب کے درمیان ہے لیکن سہمی سہمی، ہراساں اور خائف ہے۔ پتہ نہیں اس کی کون کون سی جنبش، کون سی ادا گھر کے لوگوں کو درس و نصیحت اور طعن و تشنیع کا موقع فراہم کر دے۔ ناولٹ نگار نے تحسینہ کے نفسیاتی دباؤ کو فنی سلیقہ مندی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ انہی اخلاقی بندشوں کا اسیر ضمیر بھی ہے۔ اس کے اندر بھی معاشرتی آداب کی خلاف ورزی کا کوئی حوصلہ نہیں۔ وہ تحسینہ کو پسند کرنے کے باوجود تحسینہ کو اپنانے سے معذور ہے۔ اپنے دل کی کیفیتیں وہ بھی تحسینہ کے سامنے کھل کر بیان نہیں کر سکتا۔ تحسینہ والد کے انتقال کے بعد گھریلو امور میں ماں کا ہاتھ بٹاتی ہے اور روپے پیسے بھی بچا بچا کر رکھتی ہے۔ ضمیر وقتاً فوقتاً اپنی ضرورتوں کے لیے تحسینہ سے روپے مانگتا اور خرچ کرتا ہے۔ تحسینہ خلوص و محبت کے ساتھ ضمیر کے مطالبوں کی تکمیل کرتی رہتی ہے۔ سماجی آداب میں جکڑے ہوئے ان کرداروں کی ذہنی کیفیتوں تک رسائی کے لیے ذیل کی ایک صورت حال ملاحظہ کیجیے:

"باہر جاتے جاتے اس نے عذر پیدا کیا۔ "تحسینہ"

تحسینہ ٹھٹھک گئی۔

"پیسے دے دو کچھ"

دالان سے نکلتے نکلتے وہ مڑی اور بغلی کمرے کی طرف ہولی۔ پیچھے پیچھے وہ۔ پھر وہ آہستہ سے اندر آ گیا۔ بغلی کمرے میں صندوق کے پاس جہاں وہ پیسے نکال رہی تھی۔ اجلے

موتی سے قطرے گردن پر ابھرنے لگے اور گردن پر پڑے ہوئے اکا دکا بال بھیگنے لگے اور ہاتھ جلدی جلدی کپڑوں کو الٹنے لگے۔ کپڑوں کے نیچے سے اس نے روپیوں کی صندوقچی نکالی، ایک روپیہ نکال کر اسے دیا کہ وہ لمبی گوری انگلیاں اس کے ہاتھ کے برابر آ گئیں اور پھیلے ہوئے ہاتھ میں نادانستہ ایک ارادہ پیدا ہوا، ایک جنبش، مگر پھر وہی رکاوٹ کی کیفیت، وہ صندوق بند کر کے آہستہ سے باہر نکل گئی۔

دہلیز میں وہ چند لمحے چپ چاپ کھڑا رہا۔ دل اس کا آہستہ آہستہ دھڑکنے لگا تھا۔ کھڑا رہا، پھر جی ڈھنے لگا۔ کمرے سے نکل دالان میں آیا کہ اب خالی تھا۔"[۱۴۴]

جذبے کی گھٹن میں ضمیر اور تحسینہ دونوں ہی مبتلا ہیں۔ دونوں جذباتی سطح پر ایک دوسرے سے قریب ہیں۔ لیکن ان کی یہ قربت کبھی حقیقت میں تبدیل نہ ہو سکی۔ معاشرتی روایتوں اور گھریلو آداب تمدن نے ان کے درمیان جو فاصلے قائم کر رکھے ہیں، وہ بدستور موجود رہے۔ حتیٰ کہ ضمیر کے ابا میاں کی پرانی حویلی پر ڈگری ہو گئی۔ انہوں نے رہائش کے لیے نئی کوٹھی تعمیر کروائی۔ پرانی حویلی سے ضمیر کے والدین نئی کوٹھی میں منتقل ہو گئے۔ تمام سامان نئی کوٹھی میں لے آئے گئے۔ تحسینہ کی ماں نے اس نئی کوٹھی میں منتقل ہونے سے انکار کر دیا۔ بھائی بنیاد علی نے اپنے بیٹے سے تحسینہ کو بیاہنے کا وعدہ کر رکھا تھا۔ اس کی ماں یہ سوچ رہی تھی کی تحسینہ پرائے گھر کی ہے۔ بھائی بنیاد علی کے آنے کی دیر ہے۔ رہ گئی ان کی اکیلی جان۔ وہ اسی حویلی کے کسی کمرے میں زندگی گزار دے گی مگر اس نئی کوٹھی کا رخ نہ کرے گی۔ لاکھ سمجھایا بجھایا گیا وہ اپنے اس ارادے پر قائم رہیں۔ ضمیر اپنے پرانے مکان سے جلد از جلد ساز و سامان نکلوا کر نئی کوٹھی میں منتقل کرتا رہا کیونکہ دوسرے روز اسے اپنی تعلیم کے لئے باہر روانہ ہو جانا ضروری تھا۔ ناولٹ کے واقعات کا خلاصہ یہی ہے۔ اس کے تاثر میں انتشار نہیں ہے، ارتکاز ہے۔ ناولٹ کے انجام کے لیے تاثراتی وحدت کا ہونا ضروری ہے۔ ناولٹ نگار نے "دن" کے مرحلہ انجام کو اس کیفیت کا دلکش آئینہ دار بنا دیا ہے۔ اس کا انجام ضمیر سے زیادہ تحسینہ کے المیئے کی عکاسی کرتا ہے۔

ناولٹ میں ایک خاص عہد کے معاشرتی حالات و مسائل کی ترجمانی ہوئی ہے۔ آزادی سے پہلے کے غیر منقسم ہندوستان کی معاشرتی زندگی، ناولٹ کے پس منظر میں موجود

ہے۔ چونکہ ناولٹ، زندگی کے چند نمایاں ترین پہلوؤں ہی کو پیش کرسکتا ہے، ناول کے پلاٹ کی وسعت اس کے اندر نہیں ہوتی اس لیے فطری طور پر ''دن'' میں ایک مخصوص عہد کے چند ہی اہم پہلو اجاگر ہوئے ہیں۔ زندگی کے ان پہلوؤں کا تعلق تہذیب واخلاق سے بھی ہے اور سماجی اور سیاسی سرگرمیوں سے بھی۔ حصول آزادی سے متعلق سیاسی اور معاشرتی، حالات کی عکاسی میں واقعیت پسندانہ شعور سے مصرف لیا گیا ہے۔ ایک مثال ملاحظہ کریں۔

''فقیر چند پر چولیا سودا تولتے تولتے دوکان سے اٹھا اور نیچے آ کھڑا ہوا

''یہاں کیا ہوا؟''

''مولانا محمد علی......''

''مولانا شوکت علی؟''

''ہاں محمد علی، شوکت علی، لالہ جی دکان بند کرو''

''لالہ جی، کیا ہوا، گھٹنا ہوگئی''

''محمد علی، شوکت علی کا دیہانت ہوگیا۔'' فقیر چند نے دکان کو تالا لگایا اور ایک جھپک آگے بڑھ کر جلوس میں مل گیا۔

''محمد علی، شوکت علی، خلافت والے؟''

''کیا کہا؟ خلافت والے محمد علی، شوکت علی گذر گئے؟''

دکانیں بند ہونے لگیں۔ کسی نے دکان بند کر کے تھڑے پر بیٹھ جانا مناسب جانا، کوئی جلوس میں جاملا۔ خاموش جلوس سڑکوں اور گلیوں سے نکلتا ہوا ٹھٹھیروں والی گلی میں پہنچا، وہاں سے نکل کر بڑے بازار میں، بازار کے پینٹھ کے میدان میں آیا اور رک گیا۔'' ۱۴۵

انتظار حسین نے اس دور کی عوامی بے چینی کو یہاں پر سلیقے کے ساتھ بیان کیا ہے جس دور سے یہ کہانی تعلق رکھتی ہے کانگریس، خلافت اور لیگ کی عوامی تحریکات نے معاشرے کو اس طرح متاثر کیا تھا کہ زندگی کا شاید ہی کوئی شعبہ بچ گیا ہو۔ ناولٹ نگار کے تخلیقی شعور کی اس بیداری ہی نے اس کے داستانی اسلوب میں عصری معنویت اور سماجی بصیرت پیدا کردی ہے۔ وہ جس عہد کی زندگی کو پیش کرنا چاہتا ہے اس کے تمام معاشرتی اور سیاسی حالات پس منظر میں موجود ہیں۔ ایک طرف قدامت پسندی کی منہدم ہوتی ہوئی دیواریں ہیں تو

دوسری طرف جدید تعلیم و تہذیب کے بڑھتے اور پھیلتے ہوئے اثرات۔ ضمیر مشرق و مغرب کے تعلیمی اور تہذیبی سنگم پر کھڑا دکھائی دیتا ہے۔ وہ کالج میں پڑھتا ہے اور جدید مغربی تعلیم حاصل کر رہا ہے پھر بھی اس کی فکر و نظر اور جذبہ و احساس پر قدامت پسند روایتوں کا پہرہ ہے۔ وہ تحسینہ کو اس کے حال پر چھوڑ کر تحصیل علم کے لیے باہر چلا جاتا ہے۔ لیکن اس میں اس کی بے توجہی، بے اعتنائی یا دانستہ غفلت کو دخل نہیں ہے، وہ اپنے خاندانی رسم و رواج کا بے بس مقلد ہے۔ اس کے اندر احتجاج تو کیا انحراف کا میلان بھی نہیں ملتا۔ اگر یہ صفت اس کے اندر موجود ہوتی تو انتظار حسین کا یہ کردار زیادہ جاندار اور توجہ طلب بن جاتا۔ ناولٹ کے دوسرے کرداروں میں ''بڑی آپا''، ''تائی اماں'' اور ''بڑے ابا'' نسبتاً نمایاں ہیں۔ ان کی اہمیت اس لیے ہے کہ ضمیر اور تحسینہ کی سیرتوں کو نکھارنے میں انہوں نے ہی تعاون کیا ہے۔ ''تائی اماں'' سے متعلق واقعہ ضمنی نوعیت کے حامل ہیں لیکن ان کے توہم پرستانہ خیالات اور عجیب و غریب فرسودہ تصورات، ناولٹ کے پلاٹ کی حسن کارانہ تشکیل میں اہم رول ادا کرتے ہیں۔ ان کی شخصیت ناولٹ کے تمام واقعوں کو باہم مربوط رکھتی ہے اور یوں گویا وہ ایک ایسی کڑی بن جاتی ہے کہ کھسکا دیا جائے تو تمام واقعات منتشر ہو جائیں۔ واقعات کی تراش و خراش میں فنی جسارت سے کام لیا گیا ہے۔ ناولٹ نگار کے تجرباتی شعور کے تنوع اور مشاہداتی وسعت نے چھوٹی چھوٹی باتوں میں بھی اہم نکتے دریافت کیے ہیں۔ داستانی اسلوب نے اس ناولٹ میں رومانی کیف و سرور کی روشنی بھر دی ہے۔ اس لیے واقعیت پسندی یہاں کھردری شکل میں نظر نہیں آتی۔ اپنے منفرد اسلوب تحریر پر ناولٹ نگار کو قدرت حاصل ہے۔ اس کی وجہ سے طبقاتی بہاؤ میں بھی فطری روانی کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔

راجندر سنگھ بیدی:

۱۹۶۴ء میں ''ایک چادر میلی سی'' شائع ہوا۔ اس ناولٹ میں راجندر سنگھ بیدی نے پنجاب کی عوامی زندگی کے بعض پہلوؤں کو بڑی فنی چابکدستی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ نچلے طبقے کے لوگوں کے دکھ سکھ کو بیدی نے خلوص و انہماک، باریک بینی اور ہمدردانہ سنجیدگی سے موضوع بنایا ہے۔ اس انداز میں کہ اس خاص طبقے کے آداب زندگی، رہن سہن، طور طریقے، بول چال

سب کچھ سامنے آ گئے ہیں۔ پنجابی گاؤں کی زندگی کا صحیح اور سچا نقشہ ناولٹ میں موجود ہے۔ چھوٹے بڑے مسئلے خواہ وہ معاشی پہلوؤں سے متعلق ہوں، شادی بیاہ کی رسموں اور گھریلو زندگی کی الجھنوں سے ناولٹ کے واقعات کی تشکیل کرتے اور اس کے پلاٹ کو حیات بداماں بنا دیتے ہیں۔ بیدی کی فنی بصیرت نے نچلے طبقے کے تمام رنج و مسرت کو نہایت خوش اسلوبی سے ناولٹ کی شکل دی ہے۔ ڈاکٹر قمر رئیس اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''بیدی کے اسلوب فن میں جو گہری رمزیت، نفسیاتی عمق، ماحول، رسم و رواج اور تہذیبی فضا کا احساس اور کہانی کی دھیمی دھیمی رو کے پیچھے اشخاص کی شدید جذباتی اور ذہنی کشمکش کا جو شعور کارفرما ہے وہ اس تخلیق (ایک چادر میلی سی) میں منتہائے کمال پر نظر آتا ہے۔''[۱۴۶]

فکر و فن دونوں جہتوں سے بیدی کا یہ ناولٹ ترقی یافتہ فنی شعور کا ترجمان ہے۔ ''ایک چادر میلی سی'' کا موضوع ان لوگوں کی زندگی ہے جن کے روز و شب مسرتوں میں گذرتے ہیں مگر جو قناعتوں کا دامن نہیں چھوڑتے۔ مقصد مزدوروں کی زندگی کی اقتصادی الجھنوں اور طبقاتی ناہمواریوں کو پیش کرنا ہے۔ اس کے پلاٹ کی تشکیل میں بیدی نے اپنی فنی مہارت اور چابکدستی کا مظاہرہ کیا ہے۔ اصل قصہ تو رانی سے تعلق رکھتا ہے جو پہلے تلوکا اور پھر منگل کے ساتھ سفر حیات طے کرتی ہے۔ اسے ناولٹ کی شکل بخشنے کے لیے پلاٹ میں کچھ اور وسعت پیدا کی گئی ہے۔ چودھری مہربان داس، گھنشیام اور باوا ہری داس کے انسانیت سوز جرائم کے واقعات اور بڑی سے متعلق واقعے ''ایک چادر میلی سی'' کے پلاٹ کو مختصر افسانہ کی حدوں سے نکال کر ''ناولٹ'' کے دائرے میں لے آتے ہیں۔ کیونکہ یہ تمام واقعے مل کر اصل قصے کے مرکزی کردار ''رانی'' ہی کی سیرت و شخصیت کو نمایاں کرتے اور موثر بناتے ہیں۔ رانی، پنجاب کے گاؤں کی ایک سیدھی سادی، جاہل، بے باک، تیز مزاج اور غریب لڑکی ہے جسے اس کے والدین نے روٹی کپڑے کے عوض تلوکا کے حوالے کر دیا تھا۔ شادی کے بعد تلوکا سے رانی کو سکھ چین تو کیا میسر آتا، ہمیشہ اس کی ڈانٹ ڈپٹ اور مار پیٹ برداشت کرتی رہی۔ اس کے باوجود اپنے اندھے سسر حضور سنگھ، معذور ساس جنداں کی خدمت بھی کرتی، بچوں کی دیکھ بھال بھی کرتی اور تلوکا کی فرمانبرداری سے بھی گریز نہ کرتی۔ تلوکا کی ''مردانیت'' کا اس پر خاصا

اثر تھا۔ اور وہ ہندوستان کی عام عورتوں کی طرح اس بات کو کبھی فراموش نہ کر سکتی تھی کہ تلوکا اس کا شوہر ہے۔ بیدی نے 'رانی' کے شخصی نشیب و فراز کی وضاحت کے دوران اس کی نفسیات پر پوری نگاہ رکھی ہے۔ اس لیے 'رانی' اپنی مکمل شخصیت کے ساتھ سامنے آ گئی ہے۔ وہ اپنے شوہر تلوکا کو پسند تو کرتی ہے مگر اس کی شراب کی لت رانی کے لیے ناپسندیدہ ہے اور یہ شراب کی بوتل تلوکا، چودھری مہربان داس اور باواہری داس کے آشرم میں نوجوان ''جاترن'' کو پہنچا کر حاصل کرتا ہے۔ اس چودھری اور پجاری نے اپنی ہوسناکیوں کی تسکین کے لیے تلوکا کو پھانس رکھا تھا جو نئی نئی لڑکیوں کو بہلا پھسلا کر آشرم میں پہنچانے کا کام انجام دیتا تھا۔ اور اس کے بدلے اسے شراب کی ایک بوتل مل جاتی تھی۔ تلوکا بس اسی معاوضے پر مست اور خوش ہو جایا کرتا تھا۔ ''رانی'' کو یہ تو نہ معلوم تھا کہ وہ شراب کس طرح حاصل کرتا ہے، البتہ جب بھی شراب پی کر یا شراب کی بوتل لے کر وہ گھر آتا، رانی سے لڑائی یقینی ہو جاتی اور اس لڑائی میں وہ تلوکا سے خوب خوب مار کھایا کرتی۔ اس کی وجہ سے اس کے اندر سادیت پسندی کی ایک ہلکی کیفیت پیدا ہو گئی تھی۔ تلوکا کی یہی لت اس کے لیے پیغام موت لاتی ہے۔ جس روز اس کا قتل ہوا ہے اس روز بھی تلوکا لڑ جھگڑ کر نکلا تھا۔ واقعہ کی ابتداء گذشتہ شام ہی سے ہو چکی تھی۔ تلوکا نے اپنی بگھی پر آج بھی ایک نوجوان جاترن کو آشرم میں پہنچایا تھا۔ اس کے معاوضے میں شراب کی ایک بوتل اسے ملی تھی۔ رانی، اسے دیکھتے ہی آگ بگولا ہو گئی اور وہ بوتل توڑ دینے کو جھپٹی۔ تلوکا نے طیش میں آ کر اسے اس بری طرح پیٹا کہ رانی، نیم جاں ہو گئی۔ تلوکا کا چھوٹا بھائی، منگل، جسے بچپن ہی سے رانی نے پالا تھا اگر حائل نہ ہوتا اور بڑے بھائی تلوکا کے مقابلے پر کھڑا نہ ہو جاتا تو رانی کی خیر نہ تھی۔ منگل ہی نے شراب کی بوتل بھی توڑ دی اور تلوکا منگل کے بپھرے ہوئے تیور دیکھ کر خاموش رہ گیا۔ رانی روتی جا رہی تھی اور اپنی بری قسمت کو کوستی جا رہی تھی اس نے غصے میں گھر سے نکل جانے کا تہیہ کر لیا۔ تلوکا نے بھی صاف جواب دے دیا کہ وہ گھر سے نکل جائے۔ رانی اپنے مختصر سے سامان کو سمیٹ چکی تو اس کے دل میں خیال آیا کہ وہ جائے گی کہاں؟ لیکن اب تو وہ غصہ ہی میں سہی، کہہ چکی تھی کہ گھر سے نکل جائے گی اس لیے اپنی زبان سے نکلے ہوئے الفاظ پر عمل کرنے کے ارادے سے اٹھی۔ تلوکا کا غصہ کچھ ٹھنڈا پڑ چکا تھا، مگر وہ رانی کو گھر سے نکل جانے کا حکم دے چکا تھا اس لیے نامعلوم

منزل کی طرف روانہ ہونے والی رانی کو روکنے سے بھی معذور تھا۔ گھر کے دوسرے لوگ سسر حضور سنگھ، ساس جنداں، بچے روک رہے تھے مگر رانی کے لیے ان لوگوں کے روکنے کی ایسی کوئی اہمیت بھی نہ تھی۔ ناولٹ نگار نے اس موقع پر صورت حال کو کتنی ہوشیاری اور فنکاری کے ساتھ سنبھالا ہے، اسے ملاحظہ فرمائیے:

''جب تک تلوکے کے نشے کا بھی نشہ ہرن ہو چکا تھا۔ ایک یتیم لاوارث کی طرح وہ دروازے میں آ کھڑا ہو گیا اور اکھڑی آواز میں بولا:۔

''جا...... جانہ...... دیکھتا ہوں کہاں جاتی ہے؟''

جہاں بھی جاؤں گی محنت مجوری کرلوں گی، اپنا پیٹ بھرلوں گی، دو روٹیوں کے لیے مہنگی نہیں کسی کو۔ گاؤں بھر میں کوئی جگہ نہیں میرے لیے، دھرمشالہ تو ہے—؟'' تلوکا چونک اٹھا، اک دم ''دھرم شالہ؟'' تلوکا چونک اٹھا۔ ایکدم آگے بڑھتے ہوئے اس نے رانی کی ٹرنکی پکڑی اور بولا—

''چل—مڑ پیچھے''

''پیچھے؟ آگے؟''— رانو، خود دار رانو تو بہت کچھ چھینی، جھپٹی لیکن تلوکا کی طرح اب اس کی باتوں میں بھی کوئی دم نہ رہ گیا تھا وہ کوئی بہانہ جانتی تھی جس سے وہ بھی رہ جائے اور عزت بھی اور اب جانے کا فائدہ کیا تھا؟ بوتل تو ٹوٹ ہی چکی تھی۔''[۱۴۷]

ناولٹ نگار نے تلوکا اور رانی دونوں ہی کی ذہنی کیفیتوں کا بہترین نقشہ پیش کیا ہے۔ خاص طور پر ''دھرم شالہ'' کے نام پر تلوکے کا چونک اٹھنا، تیزی سے بڑھ کر رانی کی ٹرنکی پکڑنا اور تحکمانہ رنگ میں اسے گھر واپس ہونے کی ہدایت کرنا بہت ہی معنی خیز اور توجہ طلب ہے۔ تلوکا، دھرم شالے میں ہونے والی عیاشیوں سے بہ خوبی واقف ہے۔ چودھری مہربان داس اور باوا ہری داس کی جنسی رنگ رلیوں، ہوسنا کیوں، بدکرداریوں سے وہ ناآشنا نہیں ہے۔ رانی، دھرم شالہ کے اس گندے ماحول سے بے خبر ہے اور لاعلمی میں دھرم شالہ میں پناہ گزیں ہو جانے کی دھمکی دیتی ہے۔ تلوکا، دھرم شالہ کا نام سنتے ہی محسوس کرتا ہے کہ جیسے کسی نے 'الکٹرک شاک' لگا دیا ہو اور پھر وہ رانی کو پکڑ کر واپس لے آتا ہے۔ ذہنی طور پر رانی بھی

واپسی ہی کو بہتر سمجھ رہی تھی البتہ اسے تلوکا کی پیش قدمی کا انتظار تھا تاکہ وہ خود بھی رہ جائے اور اس کی عزت بھی۔ تلوکا نے حسب معمول، رانی کی منت سماجت کی، اپنی زیادتیوں کے لیے معافی چاہی اور رات اطمینان سے گذاری۔ صبح سویرے اٹھا تو اس کی تیوری پھر چڑھی ہوئی تھی۔ بگی لے کر نکل گیا اور تھوڑی دیر کے بعد ہی اس کی لاش گھر آئی۔ جس جاترن کو گذشتہ شام میں اس نے دھرم شالہ کے ہوس پرستوں کے حوالے کیا تھا اس کے بھائی نے تلوکا سے اپنی بہن کی عصمت دری کا انتقام لیا۔ تلوکا تو قتل ہوا ہی، چودھری مہربان داس، گھنشیام اور باواہری داس سب گرفتار اور سزایاب ہوئے۔ ناولٹ نگار نے اس مرحلے میں بھی قصے کو ایک دلچسپ رخ دیا ہے اور نہایت ہوشیاری سے معاشرتی زندگی کے اس پہلو کو بے نقاب کیا ہے جسے مذہب کی آڑ میں کچل ڈالا جاتا ہے۔ باواہری داس دھرم شالہ کا پجاری ہے۔ اس کی گرفتاری اور سزا پر سب کو تعجب ہے۔ یہ وہ شخص ہے جو برسوں سے دھرم شالے کا نگراں ہے۔ اس کے عبرتناک انجام پر معاشرے میں یہ ردعمل ہوا۔

> "باواہری داس کو اتنی لمبی سزا کیوں؟ اسے اس لیے کہ اس کا لوہے کا لنگوٹ بوسیدہ سے کپڑے کا نکل آیا تھا۔

باواہری داس کی ایسی عبرت ناک سزا سن کر کوٹلے کی سب عورتیں چپ، ایک دوسرے کے منہ پر کچھ ڈھونڈنے لگیں — پکڑی گئی تو پورن دئی براہمنی جو سب سے زیادہ باتیں کرنے کی عادی تھی اور جس کے منہ سے ایکا یکی "ہا" نکل آتی تھی اور آنکھوں سے آنسو—"[۱۴۸]

یہ قصے کا ایک اہم موڑ ہے۔ رانی کی زندگی کی آزمائشات اور صعوبتیں یہاں سے ایک نیا رنگ اختیار کرتی ہیں، حضور سنگھ اور جنداں کی وہ بہو اب باقی نہیں رہی ہے کہ اس کے شوہر تلوکے کا انتقال ہو چکا ہے۔ مگر وہ چھوٹے بچوں کو لے کر جائے بھی کہاں؟ اس بھری دنیا میں اس کا کوئی نہیں۔ وہ اپنی بدنصیبی کا کوئی علاج بھی نہیں کر سکتی۔ دن رات اپنی ساس جنداں کی جھڑکیاں سنتی ہے مگر گھر کو نہیں چھوڑتی۔ تلوکے کے چھوٹے بھائی منگل نے بگی سنبھالی ہے۔ وہ تھوڑا بہت جو کچھ حاصل کر کے بھابھی رانی کو دے دیتا ہے وہ اسی میں گھر چلاتی ہے۔ ساس، سسر کو بھی کھلاتی ہے اور اپنے بچوں کے پیٹ کی آگ بھی بجھاتی ہے۔ جنداں کی

بدسلوکیاں آہستہ آہستہ بڑھتی جاتی ہیں تاکہ کسی طرح رانی گھر چھوڑ دے۔ رانی ان تمام مصیبتوں کو گوارا کرتی ہے۔ اس کی بیٹی ''بڑی'' جوانی کی حدوں میں قدم رکھ چکی ہے۔ اس لیے کہیں باہر نکل جانے سے معذور ہے۔ اسی دوران ''بڑی'' کے لیے ایک خریدار آتا ہے۔ رانی کی عدم موجودگی میں جنداں پانچ سو روپوں پر معاملہ کرتی ہے۔ رانی کو بعد میں بہلا پھسلا کر جنداں نے اس کی اطلاع دی تو وہ بپھر اٹھی۔ کسی قیمت پر وہ اپنی بیٹی کو فروخت کرنے پر آمادہ نہیں ہوئی۔ جنداں طرح طرح سے رام کرنا چاہتی ہے اور ''بڑی'' پر اپنا حق جتلاتی ہے۔ رانی ٹکا سا جواب دیتی ہے کہ جب اسے اس گھر کی بہو نہیں سمجھا جاتا تو اس کی بیٹی پر اس گھر کا کیا حق ہے؟ رانی کے اس جواب کا زور جنداں کو خاموش کر دیتا ہے اور پھر پڑوسیوں کے وسیلے سے ایک خیال یہ ذہن میں ابھرتا ہے کہ رانی کی شادی منگل سے ہو جائے تو رانی پھر اس گھر کی بہو بن جائے گی اور ''بڑی'' پر بھی اس کا حق ہو جائے گا۔ گاؤں کے تمام لوگ اس خیال کے حق میں ہیں۔ البتہ رانی اور منگل گاؤں گھر کے لوگوں کے اس خیال کی اطلاع پاتے ہی پریشان ہو جاتے ہیں۔ یہ دونوں ازدواجی رشتے کے لیے قطعی آمادہ نہیں۔ رانی نے منگل کو بیٹے کی طرح پالا ہے۔ وہ کسی قیمت پر اسے شوہر نہیں بنا سکتی۔ منگل نے رانی سے ماں کی ممتا پائی ہے، وہ رانی کے پیر پر اپنے سر رکھ سکتا ہے۔ رانی کے سر پر اپنے پیر نہیں رکھ سکتا۔ مگر ''پنچ پرمیشور'' کے فیصلے کے آگے سب معذور ہیں۔ دونوں کی شادی کر دی جاتی ہے۔ دونوں بہت دنوں تک بیوی اور شوہر ہو جانے کے باوجود ایک دوسرے سے بے تعلق رہتے ہیں مگر منگل کا سلامتی سے ملنا رانی کو گوارہ نہیں۔ وہ نہیں چاہتی تھی کہ سلامتی یا کسی اور عورت سے منگل جنسی رشتہ قائم کرے۔ چونکہ اب تک رانی اور منگل کے درمیان کے حجابات ٹوٹے نہیں تھے اور قدیم رشتے کے تاثراتی نقوش برقرار تھے اس لیے رانی کی کوشش کے باوجود منگل کو اپنے ''جسم'' کی طرف متوجہ نہ کر سکی تھی۔ ناولٹ نگار نے ان دونوں کرداروں کی نفسیات پر پوری طرح قابو رکھا ہے۔ اس کے جذباتی نشیب و فراز کی ایک ایک لہر اس پر منکشف ہے۔ بیدی نے بہت ہی احتیاط اور فنی چابکدستی سے ان دونوں کرداروں کی سیرت نگاری کی ہے۔ رانی آخر عورت ہے اور ایک تجربہ کار عورت، منگل ایک ناتجربہ کار نوجوان ہے جسے کبھی کبھار سلامتی کی صحبت بھی مل چکی ہے اور شراب کی لذت بھی۔ رانی نے اپنے اور منگل کے درمیان

کے حجابات کو بالکل ختم کر دینے کے لیے شراب ہی کو وسیلہ بنایا اس نے خود شراب کی ایک بوتل فراہم کی اور حکمت سے سرِ شام ہی اسے منگل کے حوالے کر دیا۔ منگل آج سلامتی سے ملنے کا وعدہ کر چکا تھا۔ اس نے شراب دیکھی تو حیرت بھی ہوئی اور مسرت بھی۔ رانی نے بتلایا کہ ''تلوکے'' کی یادگار ہے اور یہ ہدایت کی کہ اسے اپنے ہاتھ نہ لگاؤ۔ منگل ہاتھ میں آئی ہوئی بوتل کو بھلا کیسے چھوڑ سکتا۔ رانی بظاہر تو شراب نہ پینے کی ہدایت کر رہی تھی اور حقیقتاً اس کی خواہش تھی کہ منگل شراب پئے اور ضرور پئے تا کہ نشے میں سابقہ رشتے کا احترام ختم ہو اور نئے رشتے کی بے تکلفی ابھر سکے۔ منگل شراب پیتا گیا، رانی منع کرتی رہی، بات بڑھی، منگل نے اسے خوب زدوکوب بھی کیا۔ اس پٹائی کھانے میں بھی رانی کو لطف وسرور آیا۔ چھینا جھپٹی میں رانی کے بوسیدہ کپڑے بھی متاثر ہوئے۔ شراب کا نشہ چڑھ گیا تو منگل نے سلامتی سے کئے ہوئے وعدے کو نبھانے کے لیے باہر جانا چاہا مگر وہ اب لائق کہاں رہ گیا تھا کہ چل کر کہیں اور جا پاتا۔ بیدی نے خوبصورتی کے ساتھ ان دونوں کے درمیان کے حجابات کی دیواروں کو منہدم کرتے ہوئے دکھلایا ہے:

> ''منگل اٹھ کھڑا ہوا اور سانس روک کر دیکھنے لگا بمشکل تمام وہ بولا ''تم
> ......تم نے کپڑے کیوں پہنے ہیں۔
> رانی نے اپنا پھٹا پرانا جالی کا دوپٹہ اٹھایا اور اسے اپنے اور منگل کے بیچ
> تانتے ہوئے بولی
> ''لو اتار دے''
> اور دوپٹے کو دوا ٹھے ہوئے ہاتھوں میں تھامے، رانی پہلو کی طرف مڑی ––
> عورت کا حسن ثلاثہ منگل کے سامنے تھا جس سے گیہوں کی روٹی کھانے
> والا کوئی بھی مرد انکار نہیں کر سکا اور بیچ میں لطیف سا پردہ۔ پھر اس حسن پر
> انگڑائی ٹوٹی –– ...... منگل نے ایک اندھے کی طرح لپک کر، اندازے ہی
> رانو کو کلاوے میں لے لیا پھر ایک ہی لمحے میں وہ جسم کے تپتے ہوئے
> زعفران زاروں پر تھے۔''[۴۹]

قصے کا نقطہ عروج یہی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ''ایک چادر میلی سی'' کا اصل قصہ یہیں

پر اختتام پذیر ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد کے کچھ صفحات منگل کے نئے اور خوشگوار تعلقات کی آئینہ داری کرتے ہیں اور ''بڑی'' کی شادی کا واقعہ سامنے آتا ہے۔''بڑی'' کی شادی اس کے باپ تلوکے، کے قاتل سے ہوتی ہے جوان سات برسوں میں سزا کاٹ کر رہا ہو جاتا ہے۔ یہی نوجوان تھا کہ جس کی بہن کو تلوکے نے دھرم شالہ میں پہنچایا تھا اور جس کی وجہ سے چودھری مہربان داس، گھنشیام اور باواہری داس عصمت دری کے الزام میں اور یہ نوجوان قتل کے الزام میں سزایاب ہوئے تھے۔ اس نوجوان سے 'بڑی' کی شادی کا معاملہ بھی بنیادی طور پر رانی سے متعلق ہے۔ رانی کے لیے یہ کیسے گوارہ ہوسکتا ہے کہ وہ اپنے شوہر کے قاتل کے ہاتھوں میں اپنی بیٹی کا ہاتھ دے دے۔ مگر ''پنچ پرمیشور'' کی متفقہ رائے سب پر حاوی ہوتی ہے۔ ناولٹ نگار نے رانی، تلوکا اور منگل کی کہانی کے ساتھ چودھری مہربان داس، گھنشیام اور باواہری داس سے متعلق واقعات کو پیش کر کے مہاجنی نظام کی انسانیت سوز حرکتوں کو بھی بے نقاب کیا ہے۔ نام نہاد اخلاقی اور مذہبی روایتوں کے ٹھیکہ داروں نے عام انسانوں کی مجبوریوں اور معذوریوں کے استحصال کی جو راہیں اختیار کی ہیں ان کا بھانڈا پھوڑا ہے اور انسانوں کا شکار کرنے والے خونخوار انسانوں کی درندگی کو بے حجاب کیا ہے۔ اس ناولٹ میں قصہ کی دلچسپیاں موجود ہیں۔ واقعات کی ترتیب و تشکیل اس طرح کی گئی ہے کہ تجسس کا عنصر ہر جگہ موجود رہتا ہے۔ قصے سے متعلق تمام واقعے مل کر ایک مضبوط اور مربوط پلاٹ کی تعمیر میں کامیابی حاصل کرتے ہیں۔ کردار نگاری میں تو بیدی نے کمال فن دکھلایا ہے۔ رانو، تلوکا اور منگل ان تینوں کرداروں کے خال وخط بالکل واضح اور روشن ہیں۔ یہ جس طبقے سے تعلق رکھتے ہیں اس طبقے کی زندگی تمام خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ منظر عام پر آ گئی ہے۔ پنجابی گاؤں کا معاشرہ حقیقی رنگ میں نمایاں ہوا ہے۔ شادی بیاہ، مرنے جینے اور ولادت کے موقعوں پر انجام دی جانے والی رسمیں تفصیل کے ساتھ بیان ہوئی ہیں۔ اس کی وجہ سے نچلے طبقے کی معاشرتی زندگی اور اس کی تمام سماجی اور مذہبی روایتیں منعکس ہوگئی ہیں۔

''ایک چادر میلی سی'' میں قصہ کہنے کا انداز بہت اچھا ہے۔ بیدی نے فنی سلیقہ مندی اور اپنی فنی مہارت کا مظاہرہ کیا ہے۔ قصے کی دلچسپی اور دلکشی اس کے پلاٹ میں شروع سے اخیر تک موجود ہے۔ البتہ اسلوب تحریر کہیں کہیں ناہموار ہوگیا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ واقعات

کہیں الجھ گئے ہوں یا غیر متعلق اور اصل واقعے کھپائے گئے ہوں۔ لیکن زبان و بیان میں پنجابی اثرات کہیں کہیں اتنے گہرے ہیں کہ اسلوب تحریر میں ایک ہلکی رکاوٹ محسوس ہوتی ہے۔ چونکہ قصہ پنجاب کی سرزمین سے متعلق ہے اس لیے فطری طور پر پنجابی زبان کا کچھ نہ کچھ اثر یہاں پایا جاتا تھا۔ بیدی اگر پنجابی کے اثرات کو کچھ اور ہلکا کردیتے تو معاملے کے دوران اسلوبی سطح پر ہلکی سی جو رکاوٹ کہیں کہیں محسوس ہوتی ہے وہ ختم ہو جاتی۔ بہرحال واقعات کے ترتیب و انتخاب پلاٹ کی تعمیر و تشکیل کردار نگاری اور معاشرہ نگاری کے اعتبار سے ''ایک چادر میلی سی'' ایک خوبصورت ناولٹ ہے۔ بیدی کے حقیقت پسندانہ شعور نے اس کے قصے کو معاشرتی زندگی کی عملی سرگرمیوں سے پوری طرح ہم آہنگ رکھا ہے۔ نچلے طبقے میں پائی جانے والی ناآسودگیاں محرومیاں اور ناہمواریاں بھی ہیں اور نام نہاد دولت منداور مذہبی افراد کی گمراہیاں اور انسانیت سوز حرکتیں بھی۔ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ ہندوستان کے مشرقیت پسند سماج میں عورتوں کی ازلی اور ابدی وہ بدنصیبیاں اور مظلومیاں کھل کر سامنے آئی ہیں جس سے ہندوستانی عورتوں کو صدیوں سے سابقہ پڑتا رہا ہے اور جنہوں نے ہر حالت میں ادائیگی شکر کو اپنا مقدر تصور کیا ہے۔

کرشن چندر:

تیرہ ابواب پر مشتمل کرشن چندر کا یہ ناولٹ ''پیار ایک خوشبو'' ان کے رومانی تخلیقی مزاج اور رومانی اسلوب تحریر کا دل کش نمونہ ہے۔ اس میں کشمیر کی گھاٹیوں میں رہنے بسنے والی توہم پرستانہ قبائلی زندگی کے سماجی رسم و رواج کو پیش کیا گیا ہے۔ اس کے قصے کے سلسلے میں کرشن چندر نے خود لکھا ہے کہ ''یہ دراصل توہمات میں گھری ہوئی دو معصوم روحوں کے جذبۂ صادق کی کہانی ہے۔'' ۱۵۰

ناولٹ نگار نے اپنے مخصوص و منفرد طرز تحریر میں کشمیر کے بکروال قبیلے کی زندگی کے بعض خاص پہلوؤں کو پیش کیا ہے۔ زمین و آسمان، موت اور زندگی، روح اور بدروح وغیرہ کے متعلق قبیلے کے اپنے اعتقادات ہیں جن پر بابلیوں، سمیریوں اور برائیوں کی مقدس کتاب ''ژند'' کے اثرات ہیں۔ ناولٹ نگار نے خوش اسلوبی اور شگفتگی تحریر کے ساتھ چنن اور انگی

کے جذبہ عشق کو قصے کا پیرایہ بخشا ہے۔ اس کی تحریک کیسے ہوئی؟ اس کی وضاحت کرتے ہوئے کرشن چندر رقم طراز ہیں:

''جب میں نے آنسکی کا مشہور ڈرامہ پڑھا جو روحوں کے متعلق (اسی قسم کے) اعتقادات پر مشتمل ہے تو مجھے فوراً بکروالوں کے قبیلے کا خیال آیا۔ اور مجھے اس ڈرامے کے ماحول کو بدل کر اسے ہندوستانی رنگ دے کر ایک ناول کے روپ میں ڈھال دینے کا بھی خیال آیا۔ ویسے روحوں، بدروحوں، جنات اور عامل لوگوں کی کرامات کے متعلق اعتقادات بکروال کے قبیلے میں پائے جاتے ہیں اور ایک حد تک یہ ہندوستان اور اس سے ملحق ممالک کے دیہی علاقوں میں یہ خیالات عام طور پر پھیلے ہوئے ہیں۔ جھاڑ پھونک، ٹونے، جنتر منتر، بدروحوں کو نکالنا، کسی مقصد کے تحت زندہ جانور یا زندہ انسان کی قربانی تک دے دینا، یہ اور بہت سے ایسے اعتقادات دور دور تک انسانی فہم اور ذہن میں پھیلے ہوئے ہیں۔'' ۱۵۱

''پیارا ایک خوشبو'' دراصل انہی توہمات اور فرسودہ معتقدات کے ماحول کو پیش کرتا ہے۔ گلمرگ کے جنوب میں جدیال قبیلے کے لوگوں کے لیے شاہ بلورا کا ایک مقدس درخت نشانہ عبادت تھا جہاں ڈاکو دیوتا کا بسیرا تھا۔ راہیوں کی سہولت و عافیت کے لیے یہاں لکڑی کی ایک خوبصورت عبادت گاہ بھی بنادی گئی تھی۔ جدیال قبیلے کے سردار بلوال کی بیٹی انگی اپنی خوبصورتی اور دلکشی میں بے مثل تھی۔ آس پاس کے علاقوں میں اس کے حسن جان گداز کا شہرہ تھا۔ انگی کو گلہ چراتے ہوئے ایک اجنبی سے ملاقات ہوئی یہ چنن تھا جو تحصیل علم کے لیے سوپان راہب کی جستجو میں یہاں پہنچا ہے۔ چنن کی شخصی، وجاہت نے انگی کو متاثر کیا اور خود چنن بھی انگی کے حسن و جمال سے مرغوب ہو گیا۔ دونوں کی سادگی اور معصومیت نے انہیں اپنائیت اور محبت کے مضبوط اور پاک رشتے میں منسلک کر دیا۔ لیکن چنن تحصیل علم کا ایک عظم مقصد لے کر یہاں آیا تھا۔ اس نے شوبان راہب کی قربت اختیار کی۔ البتہ انگی سے اچانک ملاقات کی دل نواز یاد کو متاع حیات سمجھ کر اس نے سینے سے لگائے رکھا۔ وہ غریب تھا اور انگی سردار بلوال کی چہیتی بیٹی تھی اس لیے بہ ظاہر انگی کو حاصل کر لینا چنن کے لیے کوئی آسان کام

نہ تھا۔ اس نے صبر و شکر کے ساتھ اپنے جذبے کے تموج پر قابو حاصل کیا اور تحصیل علم میں مصروف ہو گیا۔ پھر اچانک ایک روز اسے اپنے خوابوں کی تعبیر کی ایک موہوم سی راہ نظر آئی۔ سردار بلوال معبد میں پہنچا اور یہاں اس نے راہبوں پر ایک نگاہ ڈالتے ہوئے ''چنن'' کا انتخاب کیا کہ اس کی تحصیل علم کی راہ سہل ہو سکے اور اس کی کفالت کا انتظام کیا جا سکے۔ ناولٹ نگار نے نہایت سلیقے کے ساتھ اس صورت حال کو پیش کیا ہے۔

''سردار بلوال سیدھا تنا ہوا کھڑا تھا۔ اس کی بڑی بڑی مونچھیں اوپر اٹھی ہوئی تھیں۔ چہرے کا رنگ تانبے ایسا تھا اور وہ بھورے رنگ کے پشمینے کا ایک عمدہ کفتان پہنے ہوئے تھا۔ اس نے راہبوں پر کسی قدر حقارت آمیز نظر ڈال کر کہا، تم میں سے چنن کون ہے؟'' چنن سب سے الگ بائیں طرف کھڑا تھا، خاموشی سے آگے بڑھ کر چنن بولا؟ ''میں ہی چنن ہوں۔''

سردار بلوال نے اسے سر سے پاؤں تک گھورا۔ چنن بھی سیدھا لانبا کھڑا تھا۔ مگر سردار بلوال کے کندھے تک آتا تھا۔ جسم بے حد چھریرا بلکہ کسی حد تک دبلا تھا۔ مگر چھریرے پن کے باوجود اس کے چہرے اور سارے جسم سے کسی خفتہ قوت کا اظہار ہوتا تھا۔

سردار بلوال کو دیکھ کر اس نے دوسرے راہبوں کی طرف آنکھیں نہیں جھکائیں سیدھا کھڑا رہا۔ سردار بلوال کا لہجہ کسی قدر نرم پڑ گیا۔ اس نے کہا'' کاہن شوپان نے تمہاری بہت تعریف کی ہے اس لیے میں چاہتا ہوں کہ آج سے تم میرے گھر پر رہو، سامان باندھ لو، پڑھنے کے لیے تم روز یہاں آسکتے ہو۔'' اتنا کہہ کر سردار بلوال گھوم گیا۔''۱۵۲

اور اسی واقعے کے بعد سے چنن نے سردار بلوال کے یہاں بود و باش اختیار کی جہاں پہلے ہی سے اس کے خوابوں کی ملکہ آنگی موجود تھی۔ چنن اور آنگی کی معصوم محبت پروان چڑھتی رہی۔ اسی دوران سردار بلوال کے گھر پر ڈاکوؤں نے حملہ کیا۔ چنن نے نہ صرف یہ کہ ان ڈاکوؤں کا مردانہ وار مقابلہ کیا بلکہ اس نے آگ کے مہیب شعلوں میں کود کر آنگی کی جان بچائی۔ اور اسے وہاں سے زندہ نکال لایا۔ اس واقعے نے ان دونوں کو اور قریب کر دیا۔ آنگی کا باپ سردار بلوال بندۂ زر تھا۔ اس نے آنگی کی موٹی قیمت مقرر کر رکھی تھی اور اسے وہاں بیاہنا چاہ رہا تھا جہاں سے خاصی دولت کی توقع تھی۔ چنن کو جب سردار بلوال کے اس ارادے کی خبر ہوئی تو اس کے تمام حوصلوں پر پستی سی چھا گئی۔ سردار بلوال سے اس نے اپنی خواہش کا

اظہار کیا تو سردار بلوال نے اس کے لیے ایک رعایتی شرط عاید کی۔ اس نے چنن سے سونے کی ایک بھری ہوئی دیگچی کا مطالبہ کیا۔ جب ہی آنگی اس سے بیاہی جا سکتی تھی۔ چنن نے اس مطالبے کی تکمیل کا عزم کیا اور اس کے لیے سردار بلوال سے دو سال کی مہلت طلب کی۔ وہ یہ مہلت طلب کر کے آنگی سے ملے بغیر اس لیے نکل گیا تاکہ سونے کی بھری ہوئی دیگچی سردار بلوال کو لا کر دے سکے۔ اس نے شب و روز محنت کی۔ طرح طرح کی آزمائشوں سے گذرا، پھر اس نے جادو ٹونے کے زور سے دولت فراہم کرنے کے علم کا سودائی ہو گیا۔ اس فکر و تردد نے اس کو علم کے غلط راستے پر ڈال دیا۔ آخر کار یہ مدت گذر گئی اور وہ دو سال کے بعد اپنی تمام تر مایوسیوں کے ساتھ شوبان راہب کی پناہ گاہ تک پہنچا۔ جہاں اس کے دوسرے راہب ساتھیوں نے اسے دیکھ کر رنج و افسوس کا اظہار کیا۔ سردار بلوال نے آنگی کی شادی اسی بیچ طے کر دی۔ اس کی منگنی کی رسم بھی انجام پا گئی۔ چنن کو اس کی اطلاع ہوئی تو وہ صدمے سے ختم ہو گیا اور شاہ بلوط کے پاس اس کی قبر بنائی گئی۔ شادی سے ٹھیک ایک روز پہلے 'بدروح' کی شکل میں اس نے آنگی کو اپنے پنجے میں دبا لیا۔ آنگی کے بدلتے ہوئے تیور، اس کی مردانہ آواز اور اس کی باغیانہ روش نے سردار بلوال کو پریشان کر دیا۔ وہ ڈرا ہوا شوبان راہب کے پاس آیا اور آنگی کے علاج کے لیے ملتجی ہوا۔ راہبوں کی آدھی جائداد راہبوں اور دیوتا کے لیے وقف کر دی گئی۔ اور تب آنگی کو چنن کی بدروح سے نجات دلائی گئی۔ لیکن صحت یاب ہونے کے بعد آنگی کی شادی کی رسم انجام پا رہی تھی کہ اس کی روح بھی قفس عنصری سے پرواز کر گئی۔ اور اس طرح دو محبت کرنے والے معصوم دل، عدم آباد، میں یکجا ہوئے۔

کرشن چندر کا یہ ناولٹ موضوع اور مقصد کے اعتبار سے کوئی امتیازی اہمیت نہیں رکھتا۔ ہماری موجودہ زندگی کے معاملات و مسائل سے ''پیار ایک خوشبو'' کے پلاٹ کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ کشمیر کی جو علاقائی قبائلی زندگی ناولٹ میں پیش کی گئی ہے اس سے عام ہندوستانیوں کی دیہاتی یا شہری زندگی کا واسطہ نہیں ہے۔ یہاں مفروضات اور توہمات کا پراسرار ماحول ملتا ہے۔ فرسودہ معتقدات کی حیرت انگیز وادیاں ملتی ہیں۔ ناولٹ نگار نے ان معتقدات اور توہمات کی پیشکش میں کمال فن ضرور دکھلایا ہے۔ انہوں نے اپنے واقعوں کے انتخاب، ان کی ترتیب اور خاص نوعیت کے کرداروں کی تخلیق و تشکیل میں اپنی زبردست تخلیقی بصیرت کا مظاہرہ

گیا ہے۔ ایسی فضا بندی اور ایسی ماحول آفرینی کی ہے کہ آسیب و اسرار سے بھرے ہوئے نقشے سامنے آگئے ہیں۔ قارئین تحیر و تجسس کی کیفیتوں میں مبتلا ہوئے بغیر نہیں رہتے۔ یہ کرشن چندر کے دلفریب اسلوب و تکنیک کی کامیابی کی دلیل ہے۔ ناولٹ کے تمام واقعے تجسس و تحیر کے اس عنصر کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ہر لمحہ پڑھنے والوں کے دل کی دھڑکنیں تیز ہوتی جاتی ہیں۔ یہ کیفیت انجام تک برقرار رہتی ہیں۔ انجام پر پہنچ کر جب چنن کی بے قرار روح آنگی کی مضطرب روح سے ہم کنار ہو جاتی ہے تو دل کی ان دھڑکنوں کو ایک خاص نوعیت کا سکون سامل جاتا ہے۔ یہ عجوبگی، طرز تحریر کی یہ انوکھی دلکشی اور تجسس خیزی کرشن چندر کے رومانی طرز تحریر کی انفرادیت کی عکاسی کرتی ہے۔ پراسرار واقعات کے ساتھ ساتھ حیرت انگیز کرداروں اور ان کی عجیب و غریب حرکتوں اور سرگرمیوں نے ناولٹ کے ماحول کو بے حد دلکش بنا دیا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ہماری عصری زندگی اور معاشرتی زندگی کی حقیقتوں سے اس ناولٹ کے واقعات کا تعلق برائے نام ہے۔ اس کے کردار بھی عام معاشرے کے لوگوں سے الگ تھلگ مزاج اور خصائل و عادات رکھتے ہیں لیکن اس کے باوجود اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ آج بھی تعلیم یافتہ معاشرے میں اس نوعیت کے توہم پرستانہ خیالات کی کمی نہیں ہے۔ آج بھی جھاڑ پھونک، جادو ٹونے، تنتر منتر، اور آسیب وغیرہ پر یقین کیا جاتا ہے۔ اس کی نوعیت بدلی ہوئی نظر آتی ہے لیکن اس سے ہمارے معاشرے کو چھٹکارا نہیں مل سکا ہے۔

واقعیت پسندی کے اعتبار سے "پیار ایک خوشبو" میں کوئی قابل توجہ پہلو نہیں ملتا، زندگی کی گہری بصیرت کے آثار بھی دکھائی نہیں دیتے۔ ناولٹ کے واقعوں اور کرداروں میں عجوبگی اور تحیر خیزی ہے اور دنیائے واقعات سے ان کا رشتہ بالکل کمزور ہے۔ مگر ناولٹ میں "قصہ پن" کا عنصر اپنے شباب پر ہے۔ ناولٹ نگار نے واقعات کی ترتیب و تشکیل اس انداز میں کی ہے کہ تجسس و تحیر کی کیفیت ہر جگہ موجود نظر آتی ہے۔ اس کی وجہ سے پڑھنے والوں کی دلچسپیاں شروع سے اخیر تک قائم رہتی ہیں۔ کرشن چندر نے جذبۂ محبت کی لازوال کیفیت کو مرکزی موضوع بنا کر پیش کیا ہے۔ محبت کا جذبہ ہی دراصل انسانی رشتوں کی عظمت و وسعت اور پاکیزگی کا ضامن ہے۔ جذبۂ محبت درمیان میں حائل تمام رکاوٹوں اور ہر طرح کی آزمائشوں سے سرخرو گذرنا چاہتا ہے۔ ناولٹ نگار کے نقطۂ نظر سے پتہ چلتا ہے کہ محبت ہر طرح

کی مصلحتوں سے بے نیاز ہوتی ہے اور محبت کرنے والے اپنی جسمانی اور جغرافیائی دوریوں کے باوجود ایک دوسرے سے اس طرح قریب ہوتے ہیں کہ انہیں الگ کرنا ممکن نہیں۔ ناولٹ کا انجام ایک وجدانی تاثیر پڑھنے والوں پر مرتسم کرتا ہے۔ کرشن چندر نے نہایت فنکارانہ احتیاط کے ساتھ ناولٹ کے واقعوں کو مرحلہ انجام پر پہنچایا ہے۔ تمام واقعے سمٹ کر انجام پر ایک نقش قائم کرتے ہیں اور اس کی وجہ سے ناولٹ کا اثر گہرا اور دیرپا ہوتا ہے۔

خواجہ احمد عباس:

''تین پہیے، ایک پرانا ٹب اور دنیا بھر کا کچرا'' خواجہ احمد عباس کا ایک ایسا ناولٹ ہے جس میں بمبئی کی معاشرتی زندگی کے کئی پہلو بے نقاب ہوئے ہیں۔ ناولٹ نگار کی واقعیت پسندی اس نمونۂ فن کی سماجی معنویت کو وسعت بخشی ہے۔ خواجہ احمد عباس کی حقیقت نگاری کہیں کہیں اتنی عریاں اور کھردری ہے کہ تلخئ احساس صاف صاف جھلکنے لگتی ہے۔ ناولٹ میں کئی ضمنی عنوانات قائم کیے گئے ہیں۔ پہلا عنوان ہے ''تین اونچے نیچے پہیے'' دوسرا ''خون بھرے ٹب کی کہانی'' تیسرا ''ایک جلے ہوئے اسٹوو کا'' چوتھا ''ڈرامہ ایک خونی موٹر کے ٹائر کا'' پانچواں ''سینیر یو فلم کے تیرہ خالی ڈبوں کا'' چھٹا عنوان ہے ''ایک بچے کے گڈ ہلنے کی کہانی'' اور آخری عنوان ''دنیا بھر کا کچرا'' ہے۔ کم و بیش ہر ضمنی عنوان کے تحت ایک خاص نوعیت کا واقعہ اپنی ابتداء اور نقطہ عروج کے ساتھ درج ہے۔ ''تین اونچے نیچے پہیے''، یعنی اولین ضمنی عنوان اور سب سے آخری عنوان ''دنیا بھر کا کچرا'' بنیادی طور پر ایک ہی واقعے سے متعلق ہے۔ دراصل پہلے عنوان کے تحت جس واقعے کی ابتداء ہوئی ہے، آخری عنوان میں وہ اپنی تکمیل پر پہنچتا ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ بیچ کے تمام عنوانات سے متعلق واقعات بالکل مختلف اور الگ نوعیت کے حامل ہیں۔ یہ تمام واقعے براہ راست ایک دوسرے سے عضویاتی ربط و ضبط نہیں رکھتے لیکن ان میں ایک رشتہ ضرور موجود ہے، وہ ہلکا ہی سہی۔ ناولٹ نگار نے تکنیکی ندرت پسندی کا مظاہرہ کرتے ہوئے اس ناولٹ کے پلاٹ کی تخلیق و تشکیل اس انداز میں کی ہے کہ اس کے واقعات بظاہر غیر متعلق ہوتے ہوئے بھی باہم مربوط ہیں اور سب مل کر ایک واحد تاثر قائم کرتے ہیں، بمبئی کی

معاشرتی زندگی کی سختیوں اور صعوبتوں پر مشتمل واقعیت سے لبریز نقش پیش کرتے ہیں۔ خواجہ احمد عباس کی واقعیت بداماں مرقع نگاری اور معاشرہ نگاری نے زندگی کی حقیقی سرگرمیوں کو بے نقاب کیا ہے۔ جس کی وجہ سے یہ ناولٹ بمبئی کے سیٹھوں، ساہوکاروں، فلم ڈائرکٹروں سے لے کر محنت مزدوری کرنے والوں تک کی داستانِ حیات بن گیا ہے۔

بھیکو، ناولٹ کا مرکزی کردار ہے۔ اس کے پلاٹ کی تشکیل میں بھیکو کا کردار سب سے نمایاں ہے۔ اس کی زندگی کے واقعاتی نشیب وفراز ہی ناولٹ کے واقعات کو ایک خاص سانچہ عطا کرتے ہیں۔ اس نے محنت ومشقت کرکے روٹی حاصل کرنے کا عزم کر رکھا ہے، یہ عزم اس کے اندر بالو کی وجہ سے پیدا ہوا ہے۔ بالو نے کہہ رکھا تھا کہ بیوی کی حیثیت سے وہ بھیکو کے پاس اسی وقت رہے گی کہ بھیکو تین نمبر کے دھندے ترک کردے اور محنت سے روٹی حاصل کرنے کا عہد کرلے۔ بھیکو نے جیب کترنے کا پیشہ چھوڑ دیا اور بالو کے ساتھ باعزت زندگی گذارنے کے لیے محنت ومشقت کرنے لگا تھا۔ کھٹارے میں شہر بھر سے کچرے لاد کر لاتا ہے اور کچرے والے سیٹھ کے ہاتھوں فروخت کردیتا ہے۔ ناولٹ نگار نے اس کی بدلی ہوئی زندگی کا تعارف یوں پیش کیا ہے:

> ''بھیکو نے خالی کھٹارے کو ڈھکیلتے ہوئے سوچا، میری زندگی بھی اسی کھٹارے کی طرح ہی تو ہے جس کو بمبئی بھر میں گھسیٹا پھرتا ہوں۔ جو ہو سے باندرہ، دولی، گرگام، فورس روڈ، محمد علی روڈ، کالیادیوی ہوتے ہوئے پرنٹن ڈرائیو تک، جہاں بلڈنگیں شاندار ہیں اور سمندر کی خوشگوار ہوا۔ پھر بھی شام کو ان کوڑے کے بدبو دار ڈھیڑوں کے کنارے بنی ہوئی جھونپڑیوں میں ہی لوٹ کر آتا ہے۔ پھر میں جتنا کچرا اکٹھا ہوا ٹین کے پرانے ڈبے، خالی بوتلیں، ردی کاغذ، موٹروں کے ٹوٹے پھوٹے کل پرزے، اس کا سودا کچرا والا سیٹھ سے کرتا ہوں جو شام کا اندھیرا ہونے تک اپنی لمبی موٹر میں بیٹھا سب کھٹارے والوں کا انتظار کرتا رہتا ہے۔ کام کی چیز کوئی نظر پڑ گئی تو اس نے پانچ روپے کا نوٹ دکھایا، ورنہ روپے دو روپے میں کھٹارا خالی کروالیا اور پھر اپنی موٹر میں بیٹھ کر چلا گیا۔''[۱۵۳]

بالو جب سے اس کے ساتھ تھی اس نے بھیکو کی زندگی کو نئے رخ پر ڈال دیا تھا۔ غربت کے باوجود وہ اپنی محنت کی روزی روٹی میں مست تھا۔ اس کے پاس آجانے کے بعد بالو کو ایک بچہ بھی پیدا ہوا۔ بھیکو جانتا تھا کہ یہ منو اس کا بچہ نہیں ہے اس کے باوجود وہ بالو کے تعلق سے اسے عزیز رکھتا تھا۔ اس کی آمدنی بس انہی تینوں کے لیے وقف تھی۔ جو کچھ حاصل ہوتا، اس پر یہ قناعت کر لیتے۔ اپنے کھتارے میں وہ طرح طرح کی بے کار اور ٹوٹی پھوٹی چیزیں اٹھا اٹھا کر لاتا تھا۔ اس میں ٹب بھی ہوتا، جلا ہوا اسٹو و اور ٹوٹا ہوا بیکار ٹائر بھی۔ ناولٹ نگار نے ان مختلف نوعیت کی چیزوں سے الگ الگ واقعے تراشے ہیں۔ مقابلہ حسن میں شرکت کی خواہاں الٹرا ماڈرن گرل کی کہانی بھی ہے، فلمی دنیا میں ہیرو اور ہیروئن بننے کے خواہاں نوجوانوں کی گمراہ آرزومندیاں بھی، بمبئی کے جیب کترے اور دلالوں کی انسانیت سوز سرگرمیاں بھی ہیں اور سیٹھ، ساہوکاروں اور فلم ڈائرکٹروں کی ہوس کاریاں بھی، بوٹ پالش کرنے والے فٹ پاتھوں کی زندگی کی صعوبتوں کا منظر بھی ہے اور عالی شان ہوٹلوں میں داد عیش دینے والے امیر نوجوانوں کی عشرت سامانیاں بھی، لڑکیوں کے اغوا اور لڑکوں کی خرید و فروخت سے متعلق واقعات بھی ہیں اور فلمی دنیا کی گھناؤنی سازشیں بھی۔ خواجہ احمد عباس نے بھیکو کے کھتارے میں بمبئی کی معاشرتی زندگی کے تمام اہم پہلوؤں کا مشاہدہ کیا ہے۔ ان کی باریک بینی اور جزئیات نگاری نے کمال فن دکھلایا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے ناولٹ نگار بمبئی کی زندگی کی رگ رگ سے گہری واقفیت رکھتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ خواجہ احمد عباس نے بمبئی کی عوامی زندگی کے مختلف طبقات میں رینگنے اور مچلنے والے مسئلوں اور پے چیدگیوں کو پورے انہماک اور نہایت قربت کے ساتھ دیکھا اور پرکھا ہے۔ ان کے تخلیقی شعور نے طبقاتی زندگی کے تضادات اور ان کی بے رحمیوں اور ان سے پیدا ہونے والی تلخیوں کا محاسبہ تختی سے کیا ہے۔ تلخیٔ احساس کی ایک مثال ملاحظہ فرمائیں۔ کرشنن ایک اٹھارہ سالہ نوجوان جوتوں پر پالش کر کے اپنی روٹی حاصل کرتا ہے۔ ایک روز اس کے قریب ایک موٹر آ کر رکی۔ ایک اٹھارہ سال خوش لباس اور خوبرو نوجوان ''میرنیا رستوران'' میں داخل ہو گیا اور اس کے ڈرائیور نے وقت گذارنے کے لیے اپنے جوتے کی پالش کے لیے کرشنن سے رجوع کیا۔ کرشنن پالش کر چکا تو ڈرائیور نے اس کی محنت کا معاوضہ دیا۔

''ڈرائیور نے بیس پیسے نکال کر دیئے اور کرشنن نے خالی پالش کی ڈبیا میں ڈال دیئے۔ ڈرائیور ٹہلتا ہوا پان کی دوکان پر چلا گیا مگر کرشنن کی نگاہیں اس کار پر جمی رہیں۔

یہ کار ایک اٹھارہ برس کے چھوکرے کی ہے۔

جو اسی دن پیدا ہوا تھا جس دن میں پیدا ہوا تھا۔

شاید دونوں ایک ہی دن نہیں ایک ہی وقت پیدا ہوئے ہوں۔ کہتے ہیں جنم پتری کے حساب سے جس دن یا جس وقت کوئی پیدا ہوتا ہے، اس وقت کے ستارے بتاتے ہیں کہ ہونے والے بچے کی قسمت میں کیا لکھا ہے۔

پھر دو لڑکے جو ایک ہی دن پیدا ہوئے ان کی قسمت میں اتنا فرق کیوں؟

ایک لاکھ روپے کی موٹر میں بیٹھ کر آتا ہے۔

ایک فٹ پاتھ پر بیٹھا اس کے ڈرائیور کا جوتا پالش کرتا ہے۔

ایک کا باپ بہت بڑے بزنس کا مالک ہے۔

دوسرے کا باپ گاؤں میں رسی بٹ کر ایک روپیہ روز کماتا ہے۔

کرشنن جوتوں پر پالش کرتا رہا۔

مگر اس کی نگاہیں اس کار پر لگی رہیں اور خطرناک خیالات اس کے دماغ میں گھومتے رہے۔''[۱۵۴]

یہ خطرناک خیالات، امارت و غربت کے تضاد کے سی ردعمل میں پیدا ہونے والے سنگین خیالات، انقلاب کے داعی بنتے ہیں۔ ناولٹ نگار نے معاشرے کی طبقاتی زندگی کے تضادات کو شدت سے محسوس کیا ہے اور نہایت سلیقے سے ان کی ترجمانی کی ہے۔ یہی تضادات انسانی المناکیوں کو جنم دیتے ہیں اور انہی کی وجہ سے انسان، انسان کا شکار کرتا اور غلام بناتا ہے۔ خواجہ احمد عباس نے بمبئی کی رنگا رنگ عوامی زندگی کے معاملات و مسائل کو ناولٹ کے پلاٹ میں بڑی خوش اسلوبی سے سمویا ہے۔ ناولٹ کا انجام بھی دلکش اور اثر انگیز ہے۔ مرحلہ انجام پر ایک تاثر بھرپور شدت کے ساتھ نمایاں ہوتا ہے۔ بھیکو، اس کی بیوی بالو اور اس کا بیٹا منوسب اپنے انجام پر پہنچتے ہیں۔ کچرا والا سیٹھ کے عبرت ناک حشر نے ناولٹ کے مجموعی تاثر کو زیادہ تیز اور تیکھا بنا دیا ہے۔ منو، کچروں میں دب کر ہلاک ہو گیا اور کچرا والا سیٹھ کی بے

نیازی اور لاپرواہی نے بھیکو کے بدن میں آگ سی لگادی، لیکن وہ خاموش سا رہا، ایک ایسی خاموشی اس پر چھائی رہی جس کے نیچے طوفان سا اُمڈ رہا تھا۔ بھیکو، اپنی بیوی بالو کی بدحواسی سے پریشان ہوگیا۔ اس نے بالو کے بدبداتے ہوئے ہونٹوں سے جو جملے اخذ کیے ان سے بھیکو کو آج پہلی مرتبہ پتہ چلا کہ منو دراصل کچراوالا سیٹھ ہی کا ناجائز بیٹا تھا۔ یہ معلوم ہوتے ہی سطح زیریں میں پلنے والا طوفان اُمڈ پڑا۔ بھیکو نے کچراوالا سیٹھ کو نیچے کھڈ میں دھکیل کر اسے بھی کچروں میں دفن کر دیا اور خود چودہ برس کی سزا بھگتنے کے لیے جیل چلا گیا۔ بالو پاگل ہوگئی اور اسے پاگل خانے میں ڈال دیا گیا۔

خواجہ احمد عباس کا یہ ناولٹ مجموعی طور پر بمبئی کے معاشرے کی تکمیل کی آئینہ داری کرتا ہے۔ انہوں نے یہاں کی زندگی کے تمام پہلوؤں، رخوں اور رنگوں کا مطالعہ، مشاہدہ سچائی اور خلوص کے ساتھ کیا ہے۔ ان کے مشاہدے کی وسعت نے اور تجربوں کی رنگارنگی نے ناولٹ میں بھی مصنوعی کشادگی پیدا کردی ہے۔ انہوں نے بمبئی کے جس جس طبقے کے افراد کو پلاٹ کے کردار کی حیثیت سے پیش کرنے کے لیے منتخب کیا ہے، ان کے مخصوص معاشرے اور اس کے تقاضوں کو پوری طرح سامنے رکھا ہے۔ وہ بوٹ پالش کرنے والوں کے معاملات سے بھی اتنی ہی واقفیت رکھتے ہیں جتنی فلمی ماحول میں رہنے والوں کے معاملوں سے:

"جوزف نے بتایا تھا کہ اس علاقے میں جتنے بوٹ پالش والے ہیں ان سب نے ایک کلب بنا رکھا ہے۔ داخلہ کی فیس ہے۔ پہلے تین مہینے کی کمائی کا آدھا حصہ۔ پھر بھی کلب میں داخلہ مشکل سے ملتا ہے اور جو کلب کا ممبر نہیں ہے اسے وہ کام کرنے نہیں دیتے۔ مار بھگاتے ہیں۔ پولس میں اس کی رپورٹ کر دیتے ہیں۔" "پولس؟ مگر تم پولس سے نہیں ڈرتے؟"
"نہیں رے۔ ہم تو باقاعدہ ہفتہ دیتے ہیں۔" ۱۵۵

اس طرح کی مثالیں اور بھی ہیں۔ ان سے پتہ چلتا ہے کہ ناولٹ نگار کی نگاہ معاشرے کے مختلف طبقوں کے تمام پہلوؤں پر ہے۔ خواجہ احمد عباس کی حقیقت نگاری نے اس ناولٹ کو موضوعی طور پر بے حد اہم بنا دیا ہے۔ خاص طور پر ان کی معاشرہ نگاری کا انداز بے حد دلکش ہے۔ انہوں نے سماجی زندگی کے متعدد نشیب و فراز کو صفائی، سچائی اور بے باکی کے ساتھ پیش کردیا ہے۔ اسی لیے ناولٹ کے پلاٹ میں زندگی کی قوتیں پوری طرح سرگرم عمل

نظر آتی ہیں۔

واقعات کے انتخاب میں خواجہ احمد عباس نے احتیاط سے کام لیا ہے اور ان کی پیش کش کے دوران ان کا رویہ بالعموم معتدل رہا ہے۔ طرز بیان کی سلاست روی نے بھی اس اعتدال پسندی کو برقرار رکھا ہے۔ ورنہ زندگی کی سرگرمیوں سے بھرپور اس طرح کے موضوعات کی پیشکش کے دوران خطیبانہ اور ناصحانہ انداز کے پیدا ہو جانے کا احتمال رہتا ہے۔ خواجہ احمد عباس کا طرز بیان خطابت کے جوش و خروش سے محفوظ رہا ہے۔ شروع سے اخیر تک ناولٹ کے پلاٹ میں ''قصہ پن'' کا عنصر بھی موجود ہے۔ تجسس کی لہر کو ناولٹ کے آخری حصے میں منو کی ہلاکت ماں بالو کی رد عمل سے بھی طاقت ملتی ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ اس کے واقعات ایک دوسرے سے پوری طرح مربوط و منضبط نہیں ہیں لیکن یہ اعتراض بھی وارد نہیں ہو سکتا کہ اس کے واقعات ایک دوسرے سے قطعی الگ ہیں۔ اس کا پلاٹ بنیادی طور پر ڈھیلا ڈھالا ہے اور اس کے واقعات نے چونکہ کسی مخصوص طبقے کی زندگی کی پیشکش کے مقصد کو سامنے نہیں رکھا ہے ان کا مقصد یہ ہے کہ بمبئی کی زندگی کی مختلف کیفیتوں کی آئینہ داری کی جائے اس لیے فطری طور پر اس کے واقعات میں تنوع پیدا ہوتا تھا۔ واقعاتی وسعت ناگزیر تھی۔ یوں تو اس کے پلاٹ میں کئی کردار ابھرتے اور ڈوبتے ہیں لیکن بھیکو کا کردار مرکزی نوعیت رکھتا ہے اور بالو معاون کردار کے طور پر سامنے آتی ہے۔ خواجہ احمد عباس نے ان کی سیرتوں کی تشکیل میں اپنے فنی شعور کی پختگی اور مہارت کا مظاہرہ کیا ہے۔ کرشنن بھی ایک دلچسپ کردار ہے اس کے اندر احتجاج کا شعور بہت نمایاں ہے۔ وہ سماجی تضادات کو شدت سے محسوس کرتا ہے، ان کے مختلف پہلوؤں پر سوچتا ہے اور پھر احساس کی سطح پر زبردست رد عمل سے دوچار ہوتا ہے۔ شانتا ایک سیدھی سادی عورت ہے۔ اس کے کردار میں حقیقت پسندانہ کشش موجود ہے۔ چھگن لال اس کا شوہر ہے۔ شروع میں اپنی عورت سے بے پرواہ رہتا ہے اور پھر شانتا کی زندگی کا بیمہ کرا دینے کے بعد اس کی طرف ملتفت ہوتا ہے۔ شانتا کے لیے اپنے شوہر کے رویہ حیرت انگیز تبدیلی، بے پایاں مسرتوں کا سبب بنتی ہے۔ وہ بے خبر ہے کہ سازشوں سے جو اس کے خلاف رچائی جا رہی ہیں۔ چھگن لال مصنوعی محبت کے ذریعہ اس کا اعتماد حاصل کرتا ہے۔ شانتا اپنی سادگی اور معصومی کی وجہ سے اس کے دام میں آ جاتی ہے اور پھر چھگن لال اور اس کی ماں

دونوں مل کر شانتا کی جان لے لیتے ہیں تا کہ بیمہ کے روپے کے حقدار بن سکیں۔ ناولٹ نگاروں نے پھر ان کرداروں کے ذریعہ ان سماجی گندگیوں اور انسانیت سوز سازشوں کا پردہ فاش کیا ہے جن کا ہمارے معاشرے پر گہرا اثر رہا ہے اور اب بھی موجودہ۔ شیلا، ریکھا، درگا وغیرہ عورتیں بھی کم وبیش اس نوعیت کی حامل ہیں۔ خواب وخیال کی وادیوں میں رہنے والی یہ لڑکیاں فلمی دنیا میں آ کر ہوس کاروں کا شکار بنتی ہیں اور اپنی زندگی کو ناکامیوں کے اندھیروں میں ڈال دیتی ہیں۔ رحمت بخش بوڑھے کی جوان بیوی بمبئی کی رنگینیوں میں داخل ہونے سے پہلے ہی سکندر خاں کے ہتھے چڑھ جاتی ہے۔ رحمت بخش کو برتھ پر سلا کر سکندر خاں اس کی بیوی کو اڑا لے جاتا ہے اور معقول ٹھکانہ پر پہنچا دیتا ہے۔ مختصر یہ کہ بھیکو، بالو اور کچرا والا سیٹھ کے ساتھ ساتھ اور جتنے کردار آئے ہیں سب کے سب حقیقی زندگی کی نمائندگی کرتے ہیں۔ خواجہ احمد عباس نے واقعات، کردار اور ماحول تینوں ہی عناصر کو ایک دوسرے سے ہم آہنگ کر کے اس طرح ناولٹ کے پلاٹ کی تشکیل کی ہے کہ یہ ایک اثر انگیز تخلیقی نمونہ بن گیا ہے۔

سہیل عظیم آبادی:

بنیادی طور پر سہیل عظیم آبادی ایک افسانہ نگار ہیں۔ انہوں نے ریڈیو کے لیے کچھ یک بابی ڈرامے اور ایک ناولٹ ''بے جڑ کے پودے'' بھی تحریر کیے۔ ''بے جڑ کے پودے'' میں سہیل عظیم آبادی نے بہار کے چھوٹا ناگپور خطے کے عوامی معاشرے کے ایک خاص پہلو کو پیش کیا ہے۔ ان کے افسانوں میں جو مقصدیت پسندانہ نقطہ نظر جا بجا کھل کر سامنے آیا ہے، وہی اس ناولٹ کے پس منظر میں بھی موجود ہے۔ یہاں اصلاحی زاویہ نگاہ کچھ زیادہ نمایاں ہے۔ ناولٹ نگار نے معاشرے کے رفیوجی بچوں کے مسئلہ کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ ایسے بچوں کے مسئلے کو جو اپنے نامعلوم والدین کی محبت وشفقت کی جستجو میں بھٹکتے پھرتے ہیں، یتیم خانوں میں پل کر جوان ہوتے ہیں اور جن کی پے چیدہ الجھنیں کبھی کبھی انہیں مایوسیوں کے اتھاہ غار میں ڈھکیل دیتی ہے۔

پسماندہ اور غریب ومفلس لوگوں کی آبادی والے خطوں میں عیسائی مشنریاں آج بھی کام کرتی نظر آتی ہیں۔ اس ناولٹ کا پلاٹ بھی چھوٹا ناگپور میں سرگرم عمل عیسائی مشنری

کے ماحول کو پیش کرتا ہے۔ مس گرین نے والدین سے محروم چند چھوٹے بچوں کی پرورش، پرداخت ہی کو اپنی زندگی کا مقصد بنالیا ہے۔ وہ ایک ایسی ڈورمٹری کی روح رواں ہیں جن میں رفتہ رفتہ کئی بچے اکٹھا ہو گئے ہیں۔ بغیر والدین کے ان چھوٹے چھوٹے بے سہارا اور بدنصیب بچوں کی مس گرین پرورش بھی کرتی ہے اور انہیں ماں کی شفقتیں بھی فراہم کرتی ہے۔ اس ڈورمٹری کو چلانے اور بچوں کی ضروریات و مسائل کو حل کرنے کے لیے وہ اہل خیر لوگوں سے چھوٹی بڑی رقمیں مہیا کرتی ہیں۔ مقامی لوگوں میں جو بڑھ چڑھ کر مس گرین کا تعاون کرتے ہیں، ان میں مسٹر سنہا بھی ہیں، جس کا تعارت ناولٹ نگار نے یوں کرایا ہے:

"مسٹر سنہا کی کوٹھی "روز ولا" مشن کے احاطے سے تھوڑی دور پر تھی۔ وہ بیرسٹر اور شہر کے بڑے آدمی تھے۔ عمر ساٹھ سال کے لگ بھگ تھی۔ مگر ہٹے کٹے اور مضبوط تھے۔ جب لندن میں بیرسٹری پڑھ رہے تھے تو وہیں انہوں نے بیاہ کرلیا تھا۔ ان کے ماں باپ پرانے خیال کے آدمی تھے اور ان کی انگریز بیوی ان دونوں کو پسند نہ تھی۔ وہ واپس آئے تو کچھ دن کرایہ پر کوٹھی لے کر رہے۔ پھر اپنی کوٹھی بنوائی۔ ان کی بیوی روز پٹی سنہا بہت خوبصورت اور نیک عورت تھی۔ مگر زیادہ دنوں تک زندہ نہ رہی۔ تین سال بعد ہی اس کے مرا ہوا بچہ پیدا ہوا۔ وہ خود بھی بیمار ہوگئی۔ بہت علاج ہوا مگر بچ نہ سکی۔ مسٹر سنہا کو بہت رنج ہوا اور پھر انہوں نے دوسرا بیاہ نہیں کیا۔ مسٹر سنہا نیک اور شریف آدمی تھے۔ خوب کماتے تھے اور اچھے کاموں میں خوب خرچ کرتے تھے۔" ۱۵۶

چنانچہ مسٹر سنہا، مس گرین کے نیک کاموں کو قدر کی نگاہ سے دیکھتے تھے اور بے سہارا بچوں کی تعلیم و تربیت کے اخراجات میں بھرپور تعاون بھی کرتے تھے۔ مس گرین کو ان کی وجہ سے بہت سہولتیں ہو جاتی تھیں۔ ارنسٹ اور نورا، ڈورمٹری کے دو بچے اب جوانی کی حدوں میں داخل ہو چکے تھے۔ ارنسٹ بی اے کے بعد بھی تعلیم کو جاری رکھنا چاہتا ہے تا کہ معاشرے میں باوقار زندگی گذارنے کے لیے ایک اچھی سی ملازمت اسے مل سکے۔ وہ نورا پر فریفتہ ہے اور اسے اپنی شریک حیات بنانے کا خواہاں ہے۔ نورا بھی، ارنسٹ کو دل و جان سے

چاہتی ہے۔ اس نے میٹرک کرنے کے بعد ایک اسکول میں ملازمت کر رکھی ہے۔ ڈورمٹری میں کل آٹھ بچے ہیں۔ ان میں فریڈی اور مرتھا بھی ہیں۔ فریڈی، نورا کو پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھتا ہے اور اسی لیے وہ ارنسٹ اور نورا کی محبت کو ناپسند کرتا ہے۔ اس کے اندر رشک و رقابت بڑھتی ہے تو بشپ سے کہہ کر وہ ارنسٹ کو مشن کے ماحول سے دور ہٹانا چاہتا ہے۔ تاکہ نورا کو زیادہ سہولت کے ساتھ وہ بیوی بنا سکے۔ ارنسٹ، فریڈی کی شازش سے باخبر تو ہے مگر وہ معذور ہے اور بشپ کے حکم کی تعمیل پر مجبور ہے لیکن وہ طے کرتا ہے کہ وہ بشپ کے حکم کی تعمیل نہیں کرے گا۔ ایسی صورت میں اسے مشن کی تمام سہولتوں اور معاونتوں سے معذور ہو جانا پڑتا ہے۔ سن گرین بھی اس موقع پر اسے سہارا نہیں دے پاتی۔ مسٹر سنہا کو ارنسٹ کی پریشانیوں کی اطلاع ہوتی ہے تو وہ اس کی مدد پر آمادہ ہوتے ہیں۔ نہ صرف یہ کہ ارنسٹ کو انہوں نے اپنی کوٹھی میں تمام اطمینان و آرام کے ساتھ جگہ دے دی بلکہ اس کی اعلیٰ تعلیم کا بھی انہوں نے انتظام کر دیا۔ کچھ دنوں کے بعد مسٹر سنہا نے نورا کو بھی اپنی کوٹھی میں جگہ دے دی۔ ارنسٹ مسٹر سنہا کی ان غیر متوقع عنایتوں سے خوش بھی ہے اور متحیر بھی۔ نورا کے ساتھ بھی انہوں نے حسن سلوک کیا تو ارنسٹ کی اس حیرت و مسرت میں مزید اضافہ ہوا۔ ناولٹ کے اخیر میں مسٹر سنہا سن گرین اور ارنسٹ اور نورا کو ایک ساتھ اپنی کوٹھی میں جمع کرتے ہیں اور اس راز کا انکشاف کرتے ہیں کہ ارنسٹ اور نورا دراصل انہی کے بیٹے اور بیٹی ہیں اور یوں ان دونوں کا زن و شوہر ہونا ممکن نہیں۔ یہی ناولٹ کا انجام ہے۔

یہ ٹھیک ہے کہ سہیل عظیم آبادی نے اس ناولٹ میں معاشرے کے ایک اہم مسئلے کی طرف توجہ کی ہے۔ لاوارث بچوں کا مسئلہ ہمارے سماج میں آج بھی کم اہم نہیں ہے۔ ان کی پرورش و پرداخت اور تعلیم و تربیت کا معاملہ آج بھی ہمارے لئے قابل توجہ ہے۔ یہ دراصل ایک ایسا انسانی مسئلہ ہے۔ جس پر مہذب اور تعلیم یافتہ سماج کو پوری سنجیدگی سے غور کرنا چاہئے۔ لیکن اس موضوع کی اہمیت کے باوجود یہ حقیقت اپنی جگہ برقرار ہے کہ سہیل عظیم آبادی نے اسے تمام فنی خوبیوں کے ساتھ ناولٹ کے سانچے میں پیش کرنے میں پوری طرح کامیابی حاصل نہیں کی ہے۔ ''بے جڑ کے پودے'' کا پلاٹ مجموعی طور پر عشقیہ ہو کر رہ گیا ہے۔ ارنسٹ، نورا، فریڈی نورا اور آرتھر فلورا کے عشقیہ معاملات سطحی انداز میں پیش کئے گئے ہیں۔

پلاٹ سے متعلق واقعات میں فکری گہرائی اور فنی بصیرت کی لہریں برائے نام ہیں۔ تمام واقعے ایک ہی میلان کے آئینہ دار ہیں اور یہ میلان عشقیہ ہے۔ ناولٹ کے ان واقعوں کا باہمی ارتباط بھی کمزور ہے۔ ارنسٹ رانچی سے نکل کر اعلیٰ تعلیم کے لیے پٹنہ پہنچتا ہے تو ماحول کی اس تبدیلی کا کوئی اثر اس پر نہیں پڑتا۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ اب بھی رانچی ہی کے ماحول میں ہے۔ مسٹر سنہا کو ناولٹ نگار نے شریف اور نیک آدمی تحریر کیا ہے۔ کہیں پر ایسا ہلکا اشارہ بھی نہیں ملتا کہ جس سے ان کے کردار کے کئی اور پہلو کی نشاندہی ہوتی ہو۔ وہ اپنی تمام تر شرافتوں اور نیکیوں کے باوجود ناولٹ کے اخیر میں انکشاف کرتے ہیں کہ نورا اور ارنسٹ انہی کے بیٹی اور بیٹے ہیں۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ وہ عیاش طبع بھی تھے مگر ان کی یہ عیش طلبی مکمل طور پر پردۂ راز میں رہتی ہے۔ وہ یتیم خانے میں صرف دو بچوں ارنسٹ اور نورا پر نگاہ کرم کرتے ہیں۔ ان کی نوازشوں اور عنایتوں ہی سے پتہ چلتا ہے کہ ارنسٹ اور نورا کے ساتھ کوئی خاص بات ضرور ہے۔ طرز بیان ایسا ہے کہ اس 'عنایت خاص' کا سبب پہلے ہی سامنے آجاتا ہے۔ یعنی ناولٹ نگار نے انجام کے مرحلے میں جس حقیقت کے انکشاف کے ذریعہ قارئین کو متحیر کرنا چاہا ہے اس میں بھی اس کو کامیابی حاصل نہیں ہو سکی ہے۔ کردار نگاری بھی پھُسپھُسی ہے۔ مسٹر سنہا، مس گرین، ارنسٹ اور نورا اس ناولٹ کے اہم کردار ہیں ان میں کسی کی سیرت نگاری ایسی نہیں ہے کہ جس کی وجہ سے قارئین ان میں یا کم از کم ان میں سے کسی ایک کردار سے دلچسپی لے۔ یہ بے جان اور بے اثر کردار ہیں۔ ناولٹ کا انجام ایک غیر دلچسپ تحیر کو پیش کرتا ہے۔ یہ تحیر خیزی کسی مقصد اعلیٰ کی علامت نہیں ہے۔ عرض کیا جا چکا ہے کہ سہیل عظیم آبادی کی مقصدیت پسندی، ناولٹ میں اصلاحی میلان کے ساتھ آگئی ہے۔ مسٹر سنہا اور مس گرین ان کی اصلاحی نقطہ نظر کے علمبردار ہیں۔ مسٹر سنہا نے کارِ خیر انجام دینے ہی کو اپنا مقصد حیات بنا رکھا ہے اور مس گرین نے لاوارث بچوں کی پرورش و تربیت ہی کو اپنا نصب العین بنایا ہے۔ اس طرح کے افراد ہمارے معاشرے میں حقیقتاً نہیں ملتے۔ یہ تصوراتی کردار بن کر رہ گئے ہیں۔ ''بے جڑ کے پودے'' کو ناولٹ کے ذیل میں شمار کیا جا سکتا ہے مگر ناولٹ کے فن کا ایک نمونہ قرار دینا مشکل ہے۔

اقبال متین

اقبال متین کا ناولٹ ''چراغ تہہ داماں'' پہلی مرتبہ ''سیپ'' کراچی میں شائع ہوا ہے۔ بعد ازاں یہ ناولٹ شاہکار الہ آباد کے ناولٹ نمبر (شمارہ۔ ۵۵) میں شائع ہوا اور پھر ۱۹۷۷ء میں یہ مستقل کتابی شکل میں اشاعت پذیر ہوا ہے۔ آندھراپردیش اردو اکیڈمی نے ایک نمایاں تخلیقی نمونہ قرار دے کر انعام سے نوازا ہے۔ دوسری طرف آندھراپردیش اسمبلی میں اس کے خلاف آواز بلند کی گئی اور اس تصنیف پر یہ الزام عاید کیا گیا کہ اس میں ابتذال اور فحاشی ہے۔

''چراغ تہہ داماں'' کا جائزہ لینے سے قبل ضروری ہے کہ جنس نگاری اور فحاشی کا درجہ متعین کر لیا جائے تاکہ اس ناولٹ کی افہام و تفہیم کے دوران کوئی ذہنی رکاوٹ موجود نہ رہے۔ میرا خیال ہے کہ ہمارے ادب میں اب بھی عریانی، جنس نگاری، اور فحاشی کو اکثر و بیشتر ہم معنی تصور کیا جاتا ہے حالانکہ عریانی اور جنس نگاری سے فحاشی بالکل ایک الگ معاملہ ہے۔ بہر حال اس کی طرف لوگوں کی توجہ ۱۹۳۲ء میں ''انگارے'' کی اشاعت کے بعد مبذول ہوئی۔ اگرچہ قدامت پسندوں اور تہذیبی روایات کے مقلدوں کی صدائے احتجاج کے نتیجے میں اس افسانوی مجموعے پر قانونی پابندی عائد ہوگئی لیکن اس مجموعے میں جو تخلیقی میلان نمایاں ہو چکا تھا اس نے اپنے اظہار کے دوسرے راستے تلاشے۔ ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک کا باضابطہ آغاز ہوا تو عام طور پر جنسی موضوعات پر لکھا جانے لگا۔ ترقی پسند ادیبوں اور شاعروں نے جنسی معاملات و مسائل پر اس کثرت سے لکھا کہ اکتوبر ۱۹۴۵ء میں حیدرآباد میں منعقدہ ترقی پسندوں کی کانفرنس میں ڈاکٹر عبدالعلیم نے فحاشی کے خلاف قرارداد پیش کی لیکن اس کا ردعمل یہ ہوا کہ:

> ''اس تجویز کی قاضی عبدالغفار صاحب نے مخالفت کی اور کہا کہ ہمیں اس قسم کی کوئی تجویز پاس کرنے کی ضرورت نہیں ہے اور نہ کسی قسم کے سخت احتساب کی ضرورت ہے۔ جنسی موضوعات پر بھی ادب کی تخلیق ہو سکتی ہے بشرطیکہ لکھنے والے کا زاویہ نگاہ تعمیری اور ترقی پسندانہ ہو۔ جنس بھی

سماج کے اہم مسائل میں سے ہے۔ اس تجویز سے یہ غلط فہمی ہو سکتی ہے کہ ترقی پسند نوجوان اس موضوع اور زندگی کے اس پہلو کو خارج سمجھ کر اس سے قطع تعلق کر لیں۔ سب سے زیادہ اس قرارداد کی مخالفت مولانا حسرت موہانی نے کی۔ انہوں نے کہا کہ ''ادبی'' تخلیقات میں لطیف حوسنا کی کا اظہار کوئی مضائقہ نہیں۔ اس پر یہ قرارداد مسترد ہو گئی۔'' ۱۵۷

یہ بات اہم نہیں ہے کہ قرارداد مسترد ہو گئی قابل توجہ بات تو یہ ہے کہ اس کی سب سے زیادہ مخالفت مولانا حسرت موہانی نے کی جو ان ''اوامر و نواہی'' سے زیادہ گہری واقفیت رکھتے تھے جن کی تلقین مذہب نے کی تھی۔ میرا خیال ہے کہ ''جنس'' سے متعلق معاملات و مسائل ادب کے لیے ''موضوعات ممنوعہ'' قرار نہیں دیئے جا سکتے۔ ہمارے یہاں عریاں نگاری کا مفہوم بھی دراصل ''جنس نگاری'' ہی ہے۔ عریاں نگاری یا جنس نگاری ان مختلف تخلیقی میلانات میں سے ایک میلان ہے جن کا مظاہرہ تاریخ ادب کے کم و بیش ہر دور میں ہوا۔ ڈاکٹر احسن فاروقی لکھتے ہیں:

> ''جو لوگ عریاں پر جھٹ سے اعتراض جڑ دیتے ہیں، وہ اگر اپنے گریباں میں منہ ڈال کر دیکھیں تو محسوس کریں گے کہ دل ہی دل میں وہ عام بدتمیزوں سے کسی طرح بہتر نہیں ہیں۔ عریاں سے یکلخت نفرت اور اس کے خلاف بے تحاشہ شور مچانے لگنا، جیسا کہ میں نے مارل ہاکجین کے درس کے سلسلے میں کیا تھا ایک طرح کی ذہنی خرابی (Morbid) ہے۔ اب میں نے بھی دیکھا اور میری سمجھ میں بھی آیا کہ دنیا کی اعلیٰ ترین کتابیں بھی کیوں کبھی نہ کبھی عریاں نگاری پر ضرور آ جاتی ہیں۔'' ۱۵۸

بہر حال یہ بات تو طے ہے کہ عریاں نگاری یا جنس نگاری کے میلان اور اس کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ کیونکہ جنسی عوامل و محرکات انسانی زندگی کو بناتے بھی ہیں، بگاڑتے بھی۔ معاشرے کی جنسی صحت یا عدم صحت پر اقتصادی حالات بھی اثر انداز ہوتے ہیں۔ ادیب یا فنکار اپنے تخلیقی نمونوں میں انسانی زندگی کو موضوع بناتا ہے۔ چنانچہ انسانی زندگی کے تمام معاملات و مسائل ادب کے دائرے میں داخل ہیں۔ البتہ ''فحاشی'' کی راہ

اختیار کرنا غیر مستحسن ہے اور فحاشیت پسندی کو کسی حال میں مناسب تصور نہیں کیا جا سکتا۔ میرا خیال ہے جنس نگاری کو Obsenity اور فحاشی کو Pornography کا مترادف خیال کیا جائے تو بات واضح ہو جاتی ہے۔ اس کی مزید وضاحت کے لیے مثال کے طور پر یہ سمجھا جائے کہ منٹو کے افسانوں میں جنس نگاری ہے اور وہی وہانوی کے افسانوں میں فحاشی۔ فحاشی ایک غیر صحت مند اور مخرب اخلاق عمل ہے اور جنس نگاری ایک قابل قبول میلان۔ اقبال متین کے زیر نظر ناولٹ ''چراغ تہہ داماں'' بھی فحاشی نہیں ہے، جنس نگاری ہے۔ ''چراغ تہہ داماں'' شہوانی جذبات اور گندے خیالات کو بھڑکانا نہیں ہے، جنسی جذبات کی تربیت کرنا ہے اور معاشرے میں پائی جانے والی جنسی گمراہیوں کی نشاندہی کر کے صالح زندگی کی آرزومندی کو فروغ دینا ہے۔ اقبال متین نے معاشرتی تحریمات اور تہذیبی وضعداریوں کا مذاق اڑایا ہے، ''چراغ تہہ داماں'' میں کہیں کوئی ایسی صورت حال نظر نہیں آتی جس کے مطالعہ سے جنسی خواہشات میں بیداری پیدا ہوئی ہو اور معاشرے کے تہذیبی مزاج پر آنچ آتی ہو۔

اقبال متین کا یہ ناولٹ، کوشلیا کی المناک زندگی کا قصہ بیان کرتا ہے۔ کوشلیا بنسین کے ہوٹل ''فیوزے'' کی جان ہے۔ باہر سے آنے والے مسافروں کی دلبستگی، دلچسپی اور خوشگوار صحبتوں کا ایک خوبصورت وسیلہ ہے۔ یہی اس کی آمدنی کا ذریعہ ہے کیونکہ ایک بچے کا تمغہ دے کر اس کا شوہر ہمیشہ کے لیے اسے تنہا چھوڑ گیا۔ بجرہ چلانے والا بوڑھا کاکا ہی اس کا ہمدرد ہے جس نے سخت وقتوں میں کوشلیا کی مدد کی ہے۔ اب بھی وہ ''کاکا'' کی جھونپڑی ہی کو اپنا گھر سمجھتی اور وہیں رہتی ہے۔ ہوٹل فیوزے کا مالک بینسن نہایت خودغرض اور بدطینت ہے۔ کوشلیا کے حسن و جمال اور اس کے شباب کو اپنی ملکیت میں داخل تصور کرتا ہے اور مسافروں سے اعلانیہ کوشلیا کی خرید وفروخت کرتا ہے۔ اس کی وجہ سے اس کے ہوٹل کی اہمیت بڑھی ہوئی ہے۔ اور اپنی تجارت میں وہ کامیابی حاصل کرتا جاتا ہے۔ سعید الزماں اور بلونت دو مسافر ایک روز ہوٹل فیوزے میں آتے ہیں۔ دونوں کوشلیا سے متاثر ہوتے ہیں جس کے ساتھ اس کا ۶،۷ سالہ خوبرو بیٹا شانوجہ بھی موجود ہے۔ کوشلیا کو شانوجہ بے حد عزیز ہے صرف اس لئے نہیں کہ وہ اس کا بیٹا اور شوہر کی واحد نشانی ہے بلکہ اس لیے کہ وہ بہترین تعلیم و تربیت کے ذریعہ شانوجہ کو اپنے خوشگوار مستقبل کی علامت بنانا چاہتی ہے۔ ایک باشعور اور حوصلہ مند

ماں کی حیثیت سے وہ شانو جہ کی دیکھ ریکھ اور پرورش کرتی ہے تا کہ آگے چل کر خود کوشلیا اپنی موجودہ زندگی کے رنگ کو تبدیل کر سکے جس سے وہ متنفر ہو چکی ہے۔ ظاہر ہے کہ اپنی اور اپنے بیٹے کی ضرورتوں کی تکمیل کے لیے اسے کچھ نہ کچھ تو کرنا پڑے گا۔ وہ ''فیوزے'' کے مسافروں کا دل بہلا کر اتنا روپیہ حاصل کر لیتی ہے کہ جس سے دونوں کی ضرورتوں کی تکمیل ہوتی ہے۔ سعید الزماں اور بلونت دونوں ہی کوشلیا کو اپنی اپنی طرف متوجہ کرتے ہیں اور آرزو مند ہیں کہ آج کی رات کوشلیا صرف ان کی رہے۔ وہ ایک رات بہر حال کسی ایک ہی کے لیے وقف کر سکتی تھی۔ چنانچہ قرعہ فال نکال کر قسمت کا فیصلہ ہوا۔ سعید الزماں کے حق میں فیصلہ ہوا۔ بلونت کو یہ بات گراں تو گذری مگر اس فیصلے کو رد کرنے سے وہ معذور تھا۔ کوشلیا، یہ رات سعید زماں کے ساتھ گذارنے پر آمادہ ہو گئی ہے۔ ناولٹ نگار نے اس مرحلے میں کوشلیا کے دل کی کیفیتوں کو تفصیل کے ساتھ اس انداز میں بیان کیا ہے کہ جس سے پتہ چل جاتا ہے کہ کوشلیا میں نسوانیت بھی زندہ ہے اور نسوانی وقار کا اسے پورا احساس بھی ہے۔ بلونت کی بد دلی اور شکستہ خاطری کو دور کرنے کے لیے سعید الزماں کہتا ہے—

''اچھا چلو آج رات کوشلیا کو میں تمہیں دئے دیتا ہوں— اب کہو کیا کہتے ہو؟''

''نہیں جی، یہ تو سراسر تم پر ظلم ہوگا—'' پیارے لال (بلونت) نے اس طرح کہا، جیسے کہہ رہا ہو، ہاں یہ شرط مجھے قبول ہے۔

لیکن کوشلیا کے سینے میں ایک برچھی سی لگی— اس نے کلیجہ اس طرح تھام لیا جیسے سینے میں پیوست برچھی کو سنبھال رکھا ہو— کوندے سے اس کے ذہن میں لپک گئے— تم (سعید الزماں) مجھے پیارے لال (بلونت) کے پاس بطور تحفہ پیش کر رہے ہو۔ گویا تم مجھے خرید بھی سکتے ہو اور جب چاہو کسی اور کی گود میں پھینک بھی سکتے ہو— یہ حق تمہیں کس نے دیا— کس نے دے دیا ہے۔ ذہن میں کوندوں کی لپک ختم ہوئی تو کوشلیا نے جیسے ہوش میں آ کر ڈیر بالڈ (سعید الزماں) کو دیکھا— اور بم کی طرح پھٹ پڑی۔

''تم کون ہوتے ہو مجھے دوسروں کے پاس پیش کرنے والے۔ میں کوئی مٹی کا کھلونا نہیں ہوں۔ اپنی مرضی کی مالک ہوں، جس کے ساتھ چاہے سو سکتی ہوں، جس کے ساتھ چاہے نہیں، تم کوئی پیشہ ور دلال معلوم ہوتے ہو۔''[۱۵۹]

یہ تمکنت، یہ بیزاری، خودداری کا یہ احساس، نسوانیت کا یہ غرور کم از کم اس کے اندر تو ہرگز نہیں ہوگا جس نے رضا و رغبت سے اپنے جسم کو بیچتے رہنے کی راہ اختیار کر لی ہو۔ گمراہیوں کو جس نے اپنا مزاج بنالیا ہو اور جس کا ''اندروں'' بالکل بے نور ہو چکا ہو۔ کوشلیا کے یہ احساسات ترجمانی کرتے ہیں کہ اس کا ضمیر ابھی تاریک نہیں ہوا ہے۔ اس کے اندر کی ''عورت'' ابھی زندہ ہے اور احساس خودداری بھی اس میں موجود ہے۔ وہ اپنے نامساعد حالات کی شکار ہے اور اپنی مجبوریوں میں مبتلا۔ لیکن جتنا وقت بھی کسی ''مرد'' کے ساتھ وہ گذارتی ہے اسے وہ اپنے 'شوہر' کا مقام دینا چاہتی ہے۔ اس کے دل کی گہرائیوں میں یہی تمنا انگڑائیاں لیتی رہتی ہے کہ کاش! یہ شخص ہمیشہ کے لیے اس کا ہاتھ تھام لے کہ اس زندگی سے نجات حاصل ہو سکے۔ اس کی یہی آرزومندی اس کی شخصیت کے بہتر پہلوؤں کو پیش کرتی ہے۔ وہ سعید الزماں کو، جسے پیار سے ڈیر بالڈ کہتی ہے، اپنی متاع حیات دے دیتی ہے، اسے جذبے کی تمام سچائیوں کے ساتھ چاہتی ہے، اس کی سادہ لوحی اس پر بھرپور اعتماد کرتی ہے اور اس کے دل کے گوشے میں سعید الزماں کی صورت مستقل ایک جگہ بنالیتی ہے۔ دوسری طرف سعید الزماں اپنی عیاری و مکاری کا نہایت گھناؤنا مظاہرہ کرتا ہے اور بلونت بھی انتہائی مکروہ اور گندہ ذہنیت لے کر سامنے آتا ہے۔ کوشلیا رات بھر کے لیے سعید الزماں کی ہو جاتی ہے اور جب رات بھیگنے لگتی ہے تو سب اپنی خواب گاہ کا رخ اختیار کرتے ہیں۔ خوابیدہ شانوجہ کو گود میں اٹھا کر سعید الزماں چلتا ہے، کوشلیا اور بلونت بھی ساتھ ہو لیتے ہیں۔ شانوجہ کو بستر پر ڈال دینے کے بعد سعید اور کوشلیا پھر کمرے سے باہر چلے آتے ہیں اور پیار و محبت کی باتوں میں منہمک ہوتے ہیں۔ سعید الزماں کی تھوڑی سی محبت اور اپنائیت نے اسے طرح طرح کے خواب دکھلائے ہیں۔ بس تھوڑی ہی دیر میں اس نے ایک نئی زندگی کا خواب بھی دیکھ لیا اور جھوٹ کو سچ سمجھ کر وہ اپنے دل کو بہلانے لگی ہے کہ اب اس کی گردشیں ختم ہونے والی ہیں۔ لیکن اس طرح کے خواب وہ کئی بار دیکھ چکی ہے، بار بار دیکھ چکی ہے۔ جب بھی ''فیوزے'' میں کسی 'مرد' کا ساتھ ہوا ہے، اس نے یہی خواب دیکھا ہے۔ وہ اپنے اس خواب کی تعبیر کبھی نہ پا سکی ہے اور اس وقت بھی جب سعید الزماں نے جھوٹی محبت اور مصنوعی ہمدردی کا مظاہرہ کیا ہے پھر وہ اپنی تخیلاتی سرگرمیوں میں مبتلا ہو جاتی ہے لیکن اسے اندیشہ ہے کہ اس خواب کا

عبرتناک انجام بھی وہی ہوگا جو ہوتا آیا ہے وہ سعید الزماں سے مخاطب ہو کر کہتی ہے:

''...... میں نے پھر خوابوں کی دنیا تعمیر کر لی ہے — خوابوں کی اس دنیا میں محبت جھوٹ کے منہ پر تھوک دینے کی حسرت لئے بیٹھی ہے، لیکن جھوٹ اتنا خوبصورت ہے، اتنا حسین ہے کہ پہچانا نہیں جاتا۔''

''تم پہچان کر بھی کیا کرو گی — ؟''

''مجھے کچھ کرنا نہیں ہے — لیکن شانوجہ کو زندگی میں بہت کچھ کرنا ہے۔ میں چاہتی ہوں اس کی خاطر — میرے شانوجہ کی خاطر کوئی میرا ہاتھ پکڑ لے اور میں اس کے ساتھ شانوجہ کو لے کر اس ماحول سے بہت دور نکل جاؤں — اس زندگی سے بہت دور نکل جاؤں، اتنا دور کہ شانوجہ بڑا ہو جائے تو یہ بات بھی اسے معلوم نہ ہو کہ اس کی ماں نے جو کچھ دولت اس کی تعلیم و تربیت کے لیے جمع کی ہے وہ اس طرح جمع کی گئی ہے جس طرح میں کرتی رہی ہوں۔'' [۱۶۰]

کوشلیا کے دل کی یہ آواز اس کی روح کے پاکیزہ تقاضوں کو پیش کرتی ہے۔ وہ اپنی اس زندگی سے بے زار اور متنفر ہے لیکن اس کے سامنے وسیلہ نجات نہیں ہے۔ جو ملتا ہے وہ اپنی وقتی مسرتوں کے لیے اسے استعمال کرتا ہے۔ سبز باغ دکھلا کر اپنی ہوسناکیوں کی پیاس بجھاتا ہے اور پھر بے آب و گیاہ میدان عمل میں اسے تنہا چھوڑ کر چلتا بنتا ہے۔ کوشلیا نے اتنی ٹھوکریں کھائی ہیں کہ اسے اب کسی 'مرد' کے وعدے پر اعتبار نہیں لیکن سعید الزماں کو وہ بالکل ناقابل اعتبار نہیں سمجھتی۔ سعید اور کوشلیا محو گفتگو ہیں کہ ''چیخ'' کی ایک تیز آواز سنائی دیتی ہے اور کوشلیا تڑپ اٹھتی ہے۔ یہ شانوجہ کی چیخ تھی، وہ بے اختیارانہ تیزی کے ساتھ دوڑتی ہوئی ہوٹل کے بند کمرے کے قریب پہنچتی ہے اور دیوانہ وار کواڑوں کو پیٹتی ہے۔ سعید بھی کوشلیا کے پیچھے دوڑتا ہوا کمرے کے پاس پہنچتا ہے —

''جب وہ کوشلیا کے قریب پہنچا تو وہ اپنے کمرے کے دروازے پر جو اندر سے بند تھا ٹکرا رہی تھی۔ پہلے اس نے دروازہ خوب پیٹا پھر اس نے بائیں اور سیدھے بازو پر اپنا بوجھ لے کر خود کو دروازے سے ٹکرایا۔ چٹخنی کسی خرابی کی وجہ سے خود بخود کھل گئی۔ دروازے کے پٹ اس وقت آواز دے کر کھلے جب پوری قوت سے دروازے سے ٹکرائی تھی — کوشلیا کمرے

میں جا گری — بلونت کی پتلون اتری ہوئی تھی —

شانوجہ کی نکر بھی نیچے پڑی ہوئی تھی اور وہ پیارے لال کے بستر پر ننگا پڑا کراہ رہا تھا۔

کوشلیا بلونت کی اس انسانیت سوز حرکت اور اپنے بیٹے کی اذیت پر بلبلا اٹھی۔ اس نے زخمی شیرنی کی طرح بلونت پر حملہ کیا۔ دو چار تھپڑ ہی لگائے تھے کہ سعید الزماں نے بلونت کو بچاتے ہوئے اسے کمرے سے باہر نکال دیا اور اپنی ہوسناکیوں کی تسکین کے لئے کوشلیا کو نشانہ بنانے کی ترکیب کرنے لگا۔ بلونت کی ہوسناکی نے شانوجہ کو جنسی گمراہیوں کی دلدل میں ڈھکیل دیا۔ اس واقعہ کے بعد بھی اس نے شانوجہ کو چھپ چھپ کر غلط راہ پر ڈالنے کی کاوشیں کرتا رہا۔ رفتہ رفتہ شانوجہ جوان ہوتا گیا اور اپنی مردانگی پر نسوانیت طاری کرتا رہا۔ وہ باضابطہ اپنے حسن و جمال کو فروخت کرنے کے فن میں ماہر ہوگیا۔ ایک گنہ دار خاں صاحب کے ساتھ ان کی بیوی کی حقیقت بھی رہا اور اس بلونت نے بھی اس کے حسن و جمال پر کافی روپے نچھاور کئے۔ کوشلیا کے ساتھ رہنا جب سے شانوجہ نے چھوڑ دیا تھا۔ کوشلیا رنج و غم سے اور نڈھال ہوگئی تھی۔ سمجھانے بجھانے کے باوجود شانوجہ اس راہ سے واپس لوٹ کر نہ آیا بلکہ اس نے ان حالات کی ذمہ داری اس نے ماں پر ڈال دی۔ کوشلیا نے سعید کو اپنا دکھ درد تحریر کیا۔ سعید نے خط سے ڈھارس بندھائی اور پھر ایک مرتبہ آیا۔ ''فیوزے'' میں قیام پذیر ہوا۔ شانوجہ تو خوب روپے حاصل کئے بلونت کے ساتھ دوسرے کمرے میں اقامت پذیر ہوکر۔ سعید، کوشلیا کو ہوٹل ہی میں چھوڑ کر کاکا کی جھونپڑی میں گیا اور وہاں سے اس نے کوشلیا کی جمع کی ہوئی تمام رقم لے کر راہ فرار اختیار کی اور خط چھوڑ گیا کہ بیٹی کی شادی کے لیے روپیوں کی ضرورت تھی اس لیے وہ تمام روپے لئے جا رہا ہے۔ بعد میں ادا کر دے گا۔ کوشلیا مطمئن ہو جاتی ہے کہ اس کے روپے ایک کار خیر میں کام آئیں گے۔ شانوجہ بتلاتا ہے کہ سعید کو نہ بیوی ہے اور نہ کوئی بیٹی۔ مگر کوشلیا اسے جھوٹ سمجھتی ہے۔ وہ سعید کو اب بھی سچا اور ہمدرد تصور کرتی ہے۔ شانوجہ تھوڑے دنوں میں پکا شاطر اور خود غرض ہو چکا ہے۔ کوشلیا اسے اس بے حیائی کی زندگی کو ترک کرنے کی تلقین کرتی ہے۔ اسے ماں کے خیالات سے اختلاف ہے۔ کوشلیا کی شدید نفرت اور ناراضگی کو دور کرنے میں جب وہ کامیاب ہو جاتا ہے تو کہتا ہے:

''میں نے بہت بڑا کارنامہ کیا ہے ماں''

''یہی نہ کہ مجھے سو سوا نسور لایا ہے''

''نہیں ماں جس آدمی کو میں نے رجھا کر اپنا لیا ہے۔ اس کے پاس بے شمار دولت ہے اور وہ میرا عاشق ہے۔ دیکھ لینا ہم اس سے کتنا کما لیں گے۔ مجھے یقین ہے کہ ماں کہ وہ دو چار دن ہی میں موٹر بھیج کر مجھے بلائے گا۔ عجب نہیں جو خود چلا آئے۔ کہتا تھا کہ جھیل کے کنارے تمہارے پر فضا جھونپڑے کی تعریف سنی ہے، کبھی آکر دیکھوں گا تا کہ اس جھونپڑے کو ایک چھوٹے سے نہایت خوبصورت بنگلے میں بدل سکوں۔ ایسا بنگلہ جس میں میرا شانو آرام سے رہ سکے اور یہ کہتے کہتے اس نے مجھے کھینچ کر اپنی گود میں بھر لیا تھا — اور پھر — ''ہشت تو کتنا بے شرم ہو گیا ہے — ''[۱۶]

حالات نے شانوجہ میں حیرت انگیز تبدیلیاں پیدا کر دی ہیں۔ وہ آرام و سکون کی زندگی کے لیے دولت حاصل کرنے ہی کو اپنا مقصد حیات بنا لیتا ہے۔ ناولٹ کا انجام یہ ہے کہ کوشلیا اپنی ناکام زندگی کی صعوبتوں سے تنگ آکر خودکشی کا ارتکاب کرتی ہے اور مفلسی اور ذلت کے کربناک احساسات سے نجات پا لیتی ہے۔

اقبال متین نے اس ناولٹ میں جنسی گمراہیوں اور ان کے اسباب و عوامل کو احتیاط اور سلیقے سے پیش کیا ہے۔ یہ جنسی گمراہیاں، اقتصادی مشکلات اور غیر محفوظ مستقبل کے اندیشوں سے پیدا ہوئی ہیں۔ ناولٹ کے واقعات میں حقیقت پسندانہ شعور کارفرما ہے۔ پلاٹ مربوط و منضبط ہے۔ قصے کی تشکیل و تکمیل کے لیے ایسے ہی وقوع پیش کئے گئے ہیں جو ناگزیر تھے اور مخصوص مزاج کے کرداروں کی سیرت نگاری کے لیے ضروری تھے۔ اسی لیے میرا خیال ہے کہ ناہمواری یا بے اعتدالی کا عنصر کہیں نہیں ملتا۔ کوشلیا مرکزی کردار ہے۔ شانوجہ، ناولٹ کا دوسرا اہم کردار ہے جو کوشلیا کی المناکیوں اور ذہنی اذیتوں میں اضافے کا سبب بنتا ہے۔ کوشلیا میں صالح اور اچھی زندگی کی جستجو اور جذبہ ہے۔ وہ اپنی موجودہ گمراہیوں کی زندگی پر نہ قانع ہے نہ اس کی دلدادہ۔ خیر و شر، نیک و بد اور اچھائی اور برائی میں تمیز کا شعور اس کے اندر موجود ہے۔ لیکن اس کی مجبوریاں اس کے سامنے ہیں اور اپنے نامساعد حالات میں وہ پابہ زنجیر کھڑی ہے۔ ان زنجیروں کو توڑنے کی وہ خواہش کرتی ہے۔ کسی 'مرد' کے سہارے کی

متلاشی ہے مگر سب اس کے خوبصورت بدن کی خوشبو سونگتے اور غائب ہو جاتے ہیں۔ وعدے تو بھی کرتے رہے ہیں لیکن کسی نے ایفائے وعدہ کی ضرورت نہ سمجھی۔ وہ اپنے اکلوتے بیٹے شانوجہ کی زندگی سنوارنا چاہتی ہے لیکن اس کے ماحول کی گندگی اس کا موقع نہیں دیتی۔ شانوجہ، عنفوان شباب میں ہی جنسی گمراہیوں کی راہ پر ڈھکیل دیا جاتا ہے اور اس کی مردانگی، نسوانیت میں تبدیل ہو جاتی ہے، لیکن وہ ماں کی طرح سادہ لوح اور معصوم نہیں رہ جاتا۔ غیر معمولی حالات کا دباؤ اسے مطلب پرست، مصلحت پسند اور حریص زر بنا دیتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ اس کے حسن و جمال کی یہ گرم بازاری دائمی نہیں ہے۔ اس کی مانگ اتنی ہے اور پھر اندھیروں میں ایک طویل سفر شروع ہوگا۔ اس لیے وہ جلد از جلد زیادہ سے زیادہ روپے اکٹھا کر لینا چاہتا ہے تاکہ وہ اپنے مستقبل کو محفوظ بنا سکے۔ ناولٹ نگار نے کوشلیا اور شانوجہ دونوں کرداروں کی تشکیل میں نفسیاتی بصیرت سے کام لے کر انہیں توجہ طلب اور پر اثر بنا دیا ہے۔ صمصام دین اور کاکا سے متعلق واقع ان کرداروں کو اور زیادہ روشن کر دیتے ہیں۔ یہ سب مل کر ''چراغ تہہ داماں'' کے پلاٹ کو دلکش بنا دیتے ہیں اور انجام پر تاثراتی وحدت، شدت کے ساتھ نمایاں ہوتی ہے۔ اقبال متین نے اس ناولٹ میں معاشرتی زندگی کے ایک خاص گوشے کو چند کرداروں کے مخصوص پہلوؤں کو سامنے لا کر اجاگر کیا ہے۔ کہیں بھی جنسی استحصال کی کوئی بات نہیں ملتی۔

شوکت صدیقی:

اردو میں ناولٹ نگاری کی روایتوں کو حقیقت پسندانہ شعار سے قریب تر کرنے والوں میں شوکت صدیقی کا نام نہایت اہم ہے۔ شوکت صدیقی نے یوں بھی اپنے ناول اور افسانوں میں سماجی حقیقتوں کو تلخی احساس کے ساتھ جرأت مندانہ اسلوب میں پیش کیا ہے۔ انہوں نے حقائق حیات کی صرف ترجمانی ہی نہیں کی، معاشرے کی کمزوریوں، گمراہیوں اور خامیوں کی نقاب کشائی کر کے ایک صحت مند معاشرے کی تشکیل کے امکانات کو بھی فروغ دیا ہے۔ انہوں نے معاشرتی زندگی کو اس کی تمام سرگرمیوں اور توانائیوں کے ساتھ اپنے فن میں پیش کیا ہے۔

''کمین گاہ'' شوکت صدیقی کا ایک مقبول ناولٹ ہے اور اس دور میں شائع ہونے والے تمام ناولٹوں میں فنی اور فکری اعتبار سے اس کا ایک نمایاں مقام ہے۔ یہ پہلے کتابی صورت میں شائع ہوا بعد ازاں ''اس کا سایہ'' کے عنوان سے ''سیپ'' کراچی کے ناولٹ نمبر میں اشاعت پذیر ہوا۔ تیسری مرتبہ ''شاہکار'' الہ آباد کے ناولٹ نمبر میں اس کی اشاعت ہوئی۔

''کمین گاہ'' میں شوکت صدیقی نے ایک خاص دور کے لکھنوی معاشرے کے مخصوص پہلوؤں کی عکاسی کی ہے۔ پلاٹ، کردار، واقعہ، نقطہ نظر اور تاثراتی وحدت تمام جہتوں سے ''کمین گاہ'' ایک مکمل اور موثر ناولٹ ہے۔ پلاٹ کی تشکیل اس نہج پر ہوئی ہے کہ ''قصہ پن'' کا عنصر شروع سے آخر تک پڑھنے والوں کا انہماک اپنی طرف سمیٹے رکھتا ہے۔ دلچسپی اور پلاٹ کی یہ کشش سطحی اور صرف تفریحی نہیں ہے، فکر انگیز ہے اور شعور فکر و نظر کی تربیت بھی کرتی ہے۔ پلاٹ میں کساوٹ اور جامعیت پوری طرح موجود ہے اس کی وجہ سے کہیں بھی بے لطفی یا بے توجہی پیدا نہیں ہوتی۔ یہ سادہ اور غیر پے چیدہ ہے۔ بنا بریں پلاٹ کا حسن اور اثر اور زیادہ نکھر گیا ہے۔ ''کمین گاہ'' کے پلاٹ سے متعلق واقعوں میں زندگی کا گہرا شعور ہے۔ یہ واقعات جاگیر دارانہ نظام معاشرہ کے دور زوال اور ایک نئے ابھرتے ہوئے صنعتی معاشرے کے دور آغاز کے حالات و مسائل کی ترجمانی کرتے ہیں۔ صنعت کار اور سرمایہ دار محنت کشوں کی قوتوں کے استحصال کے لیے جو ہتھکنڈے استعمال کرتے رہے ہیں، سیدھے سادے مگر غریب لوگوں کی جان اور آبرو کے سلسلہ میں جو انسانیت سوز رویہ اختیار کرتے رہے ہیں اور اپنی تجوریوں کو بھرنے کے لیے جن بہیمانہ جرائم کا ارتکاب کرتے رہے ہیں ''کمین گاہ'' کے واقعات ان کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں اور سرمایہ داروں کی عیاشیوں اور اپنے دوسرے فریقوں کی دولت پر غاصبانہ قبضے کی سازشوں کو بھی بے نقاب کرتے ہیں۔ ترلوکی چند صنعت کار ہے وہ نربدا رائے کو محض اس لیے قتل کر کے پھینکوا دیتا ہے کہ اس کے پاس برتن تیار کرنے کی ایک ارزاں اسکیم ہے جس پر عمل درآمد ہوا تو ترلوکی چند کی فیکٹری معطل ہو کر رہ جائے گی۔ طوائفوں کے بالا خانوں کے چکر لگاتا ہے اور اللہ رکھی کے یہاں مضبوط، صحت مند اور طاقتور ٹرک ڈرائیور رام بلی کو دیکھتا ہے تو اپنے پاس رکھ لیتا ہے، اچھی

خوراک اور شراب فراہم کرتا ہے اور پھر ایک روز اپنے مرے ہوئے بھائی کی بیوی رانی بوا اور اس کے بیٹے منوہر کو اس سے قتل کروانا چاہتا ہے، تا کہ بھائی کا حصہ بھی غصب کر کے فیکٹری کا مالک بلا شرکت غیرے بن بیٹھے۔ سامنے کھڑے ہوئے رام بلی سے مخاطب ہو کر کہتا ہے:

> ''ترلوکی چند ذرا دیر رک کر بولا ــــ ''رانی بوا کا بنگلہ تم نے دیکھا ہی ہوگا۔
> تم کو اس وقت وہیں جانا ہے جب تم پچھلی دیوار کے پاس پہنچو گے تو تم کو وہاں ایک آدمی ملے گا۔ وہ تم کو غسل خانے کی کھڑکی تک لے جائے گا اس آدمی سے بات کرنے کی ضرورت نہیں۔ کھڑکی تم کو کھلی ملے گی تم اس پر چڑھ کر اندر چلے جانا۔'' ان کا کمرہ تم نے دیکھا ہے۔ اس کمرے کی بھی کھڑکی کھلی ہوگی۔ ہوشیاری سے اندر چلے جانا۔ چاقو تمہارے پاس ہے میں رانی بوا اور منوہر کے متعلق کل یہ سننا نہیں چاہتا ہوں کہ وہ زندہ ہیں۔ یہ کام تم کو کرنا ہے۔ جب اس کام سے فارغ ہو لو تو پھر غسل خانے کی کھڑکی پر پہنچ جانا وہیں تم کو پیٹرول کا ٹن مل جائے گا اور اس کو جھڑک کر کمرے میں آگ بھی تم ہی کو لگانی پڑے گی۔''[۱۶۲]

صنعت کار ترلوکی چند کا باطن غلاظتوں اور گندگیوں سے سیاہ ہو چکا ہے۔ وہ اپنی خود غرضی اور زر پرستانہ حرص و ہوس میں اس طرح مبتلا ہے کہ اس کے اندر خیر وشر کے درمیان تمیز کی ہلکی لہر بھی کبھی پیدا نہیں ہوئی۔ اپنے بھائی کی بیوی اور اس کے بیٹے کو صرف اس لیے قتل کر ڈالنا چاہتا ہے کہ اس کے حصے پر قبضہ کر سکے۔ کارخانے کے مزدوروں کے یونین کے اثر کو جلوا ڈالتا ہے تا کہ محنت کش اپنے حقوق کے لیے کوئی منظم جد وجہد نہ کر سکیں۔ اپنے مسائل پر غور وفکر کرنے کے لیے مزدور جمع ہوتے ہیں تو ان پر ڈنڈے برساتا ہے۔ بابا تو بک، جو اس کے کارخانے میں کام کرتا ہے، کو پکڑوا کر منگاتا ہے اور طرح طرح کی اذیتیں پہنچاتا ہے تا کہ وہ ان مزدور ساتھیوں کے نام بتا دے جو اپنے حقوق کے لیے لڑنے پر آمادہ ہیں۔ ترلوکی چند بنیادی طور پر سرمایہ داری اور صنعت کاروں کے طبقہ کا ایک مکمل نمائندہ ہے۔ ناولٹ نگار نے اس کی تشکیل اس انداز میں کی ہے کہ اس کے ذریعہ اس طبقے کی استحصال پسند ذہنیت صاف صاف سامنے آگئی ہے۔ لیکن اس ناولٹ کا مرکزی کردار دراصل رام بلی ہے جو طوائفوں کے

محلے میں پہنچ کر یہاں کے مشہور بدمعاش اور غنڈے راہو مہاراج کے چھکے چھڑا کر مقبولیت حاصل کرتا ہے۔ طوائفیں رام بلی کی شجاعت اور طاقت کو حیرت ومسرت کی ملی جلی کیفیتوں کے ساتھ دیکھتی ہیں۔ رام بلی کو تو کوئی جانتا بھی نہ تھا وہ اتفاق سے اس طرف نکل آیا تھا اور اس نے لوٹن کو اس راہو مہاراج سے پٹتے ہوئے دیکھ کر لوٹن کی ہمدردی کی تھی۔ راہو مہاراج کو اس اجنبی کی بے جا مداخلت پر غصہ آیا۔ بات بڑھی اور دونوں نبرد آزما ہوگئے۔ راہو مہاراج نے پہلے تو رام بلی کو کوئی اہمیت نہ دی تھی لیکن رام بلی نے جب اپنا ہاتھ دکھایا تو راہو مہاراج کے ہوش ٹھکانے لگ گئے۔ رام بلی نے ایسی مرمت کی کہ وہ بے جان ہوگیا:

''آخر ہجوم میں سے کچھ لوگوں نے نکل کر اس کو (راہو مہاراج کو) اٹھایا، اس کی حالت بڑی غیر ہو رہی تھی۔ پھر دو آدمیوں کے کندھوں کا سہارا لے کر وہاں سے کراہتا ہوا چلا گیا۔ رام بلی نے اطمینان سے کھڑے ہو کر، اپنے کپڑے جھاڑے اور بتولی سے کہنے لگا—

''دو بھائی، ایک پان تو کھلا، گلا خشک ہو رہا ہے۔''

بھیڑ اب چھٹنے لگی تھی۔ لوگوں کو اس کی بے نیازی پر بڑی حیرت ہوئی۔ دکانداروں میں سرگوشیاں ہونے لگیں۔

''آج سیر کو بھائی سوا سیر ملا''۔

''مہاراج کا سارا گھمنڈ نکلے کے بل کی طرح نکال کر باہر رکھ دیا۔''

''بھئی دیکھنے میں تو ڈیڑھ پسلی کا آدمی لگتا ہے مگر صاحب ہاتھوں میں معلوم ہوتا ہے کہ شیشہ پلا ہوا ہے۔''

''یہاں یہ قوت بھی خداداد چیز ہوتی ہے۔''

''آس پاس دکانوں، راہ گیروں میں اس طرح چرچے ہوتے رہے۔ رام بلی مزے سے کھڑا پان چباتا رہا۔ طوائفیں چھجے پر کھڑی انگلیاں اٹھا اٹھا کر اس کی طرف اشارہ کر رہی تھیں۔ چوک میں یہ واقعہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے بڑا حیرت انگیز تھا۔ کسی کے سان گمان میں بھی نہ تھا کہ راہو مہاراج ایسے چھٹے ہوئے بدمعاش کو کوئی اس طرح سر بازار نیچا دکھائے گا۔'' ۱۶۳

اس واقعے کے بعد رام بلی کو بھی اپنی اہمیت کا احساس ہوا۔ پھر ایک مرتبہ راہو

مہاراج نے اپنی ذلتوں کا انتقام لینے کے لیے رام بلی پر اپنے ساتھیوں کے ساتھ لاٹھیوں اور چاقوؤں سے حملہ کر دیا۔ رام بلی نے تنہا مقابلہ کیا اور تمام غنڈوں کو مار بھگایا۔ راہو مہاراج بھی اس مرتبہ بری طرح پیٹا گیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ شرم کے مارے پھر اس طرف آنا جانا اس نے چھوڑ دیا لیکن اس مرتبہ رام بلی کو بھی خاصا چوٹیں آئیں۔ پولس سے بچنے کے لیے وہ اللہ رکھی کے یہاں پناہ گزیں ہوا۔ اللہ رکھی دوسری طوائفوں کی طرح رام بلی سے مرعوب و متاثر تھی ہی، اس نے جی بھر کے تیمارداری کی اور چند دنوں میں وہ اپنے کام پر واپس چلا گیا۔ اس نے اللہ رکھی کے یہاں کبھی کبھار آنا جانا جاری رکھا۔ اسی بیچ ایک اور واقعہ رونما ہو گیا۔ ایک نائیکہ کی جوان لڑکی کو کچھ غنڈے اٹھائے بھاگے جا رہے تھے۔ نائیکہ کی چیخ و پکار سن کر رام بلی مدد کو دوڑا اور غنڈوں کو مار پیٹ کر اس نے اغوا کردہ لڑکی واپس چھین لی۔ طوائفوں میں اس واقعے کے بعد رام بلی کی گویا دھاک بٹھا دی اور انہوں نے سوچا کہ رام بلی کو مستقل طور پر یہیں رہنے کی ترغیب دی جائے۔ اس کے تمام اخراجات برداشت کیے جائیں تاکہ غنڈوں کی ریشہ دوانیوں سے یہ محلہ محفوظ رہے۔ طوائفوں کے اس متفقہ خیال کو موقع پا کر اللہ رکھی نے رام بلی کے سامنے پیش کیا تو رام بلی کا خوددارانہ احساس بھڑک اٹھا، اس کی غیرت جاگ پڑی۔

”میں مونچھ رکھ کر اب ان سالی رنڈیوں کی کمائی کھاؤں گا۔ اللہ رکھی تم نے مجھ کو کوئی بھڑوا سمجھ رکھا ہے۔“

”وہ اس کو سمجھانے لگی تو وہ اور بھی بھڑک اٹھا۔ اللہ رکھی نے کسی نہ کسی طرح اس کا غصہ ٹھنڈا کیا مگر یہ بات رام بلی کو نہ معلوم کیوں اتنی بری لگی کہ وہ عرصہ تک وہاں نہ گیا۔“[۱۶۴]

رام بلی، جاہل اور ناتراشیدہ ہے مگر اس کے اندر غیرت اور خودداری کا احساس موجود ہے۔ معاشرے کے نچلے طبقے کے صالح محنت کشوں کی بڑی اچھی نمائندگی کرتا ہے۔ اسی اللہ رکھی کے یہاں صنعت کار ترلوکی چند آتے ہیں اور رام بلی کو اپنے کام کی ”چیز“ سمجھ کر اپنے ساتھ لے جاتے ہیں۔ ترلوکی چند اسے آرام و اہتمام سے رکھتا ہے۔ وہ خوب کھلاتا اور پلاتا ہے لیکن وہ محنت کش ہے اس لے بیکاری سے تنگ آ جاتا ہے۔ وہ مفت کی روٹی توڑنا نہیں چاہتا۔ اس کی خواہش یہ ہے کہ ترلوکی چند اس سے کام لے۔ اس کا ضمیر گوارہ نہیں کرتا کہ ترلوکی چند کھانا اور شراب اسے کوئی کام لئے بغیر دیتا رہے چنانچہ بار بار ترلوکی چند کے

پاس جاتا ہے اور کام کا تقاضا کرتا ہے۔ ترلوکی چند نے خلاف معمول ایک روز سویرے اپنے پاس دیکھا تو پوچھا—

''کیوں ٹھاکر آج اس وقت کیسے آ گئے۔''

''وہ کہنے لگا— ''سرکار خالی پڑے پڑے جی اوب گیا، اب کچھ کام کاج ہونا چاہئے'' ترلوکی چند ہنس کر بولا— ''گھبراؤ نہیں جلد ہی تمہارے لیے کوئی نہ کوئی کام نکالوں گا۔'' رام بلی کے چہرے پر شگفتگی آ گئی، خوشی خوشی واپس آ گیا۔

کئی ہفتے ہو گئے لیکن نہ تو ترلوکی چند نے اس کو بلوایا نہ کوئی کام بتایا۔ لہٰذا وہ پھر اس کے پاس گیا مگر کمرے کے اندر نہ جا سکا۔ ترلوکی چند کسی کے ساتھ باتوں میں مشغول تھا۔ وہ دیر تک انتظار کرتا رہا۔ اندر سے برابر باتوں کی آواز آتی رہی، آخر وہ واپس چلا گیا۔''[۱۶۵]

رام بلی کام چور نہیں ہے۔ طبعاً کاہل یا نکما نہیں ہے، وہ بزدل نہیں ہے اور نہ بے حس اور بے غیرت ہے۔ وہ جان پر کھیل جانے کا عادی ہے۔ سخت سے سخت کام انجام دے سکتا ہے۔ محنت و مشقت کی ذمہ داریوں سے گھبراتا نہیں۔ ان تمام باتوں کے باوجود اس کا اہم صفت یہ ہے کہ وہ اپنے دل کی آواز، ضمیر کے تقاضے کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔ عملی طور پر وہ مذہبی نہیں مگر مذہبی عقیدے کی امانت اس نے سنبھال کر رکھی ہے۔ اس لیے مقتول نربدا رائے کی لاش کو ٹھکانے لگانے کی تمام ہدایات پر عمل کرنے کو تو تیار ہے مگر ترلوکی چند کا وہ حکم وہ ماننے کو تیار نہیں جس سے اس کے عقیدے کو ٹھیس لگتی ہو۔ ترلوکی چند کی تمام باتوں کو توجہ سے سننے کے بعد وہ کہتا ہے:

''سرکار یہ تو سب کچھ ٹھیک ہے، پر ایک بات ہے—'' وہ کہتے کہتے رک گیا۔

ترلوکی چند نے جلدی سے پوچھا— ''کیا بات ہے؟''

وہ رک رک کر بولا— ''صاحب میں سب کچھ کر لوں گا مگر نربدا رائے کی لاش کو میں کھود کر زمین میں نہیں گاڑ سکتا۔''

ترلوکی چند ابھی تک حیرت زدہ تھا۔ ''کیوں؟''

رام بلی اس انداز سے کہنے لگا— ''ارتھی کو سرکار میں تیل ڈال کر پھونک تو سکتا ہوں مگر مٹی میں نہیں گاڑ سکتا۔''[۱۶۶]

رام بلی کی یہ آواز اس کے ضمیر کی آواز ہے۔ اس کے اس شعور کی آواز ہے جس کی پرورش ایک مخصوص مذہبی رسوم وروایات کے پس منظر میں ہوئی ہے۔ ترلوکی چند بیوہ رانی بوا اور اس کے بیٹے منوہر کو قتل کر ڈالنے کا حکم دے کر بھیجتا ہے تو وہاں بھی ہچکچاہٹ میں مبتلا ہو جاتا ہے اور ان کو قتل کیے بغیر واپس آتا ہے، عورت کو قتل کرنا اور وہ بھی اس وقت جب وہ گنگا جل اپنے جسم پر چھڑک رہی ہو، اس کے لیے ممکن نہیں، یہ بزدلی ہے اور عقیدے کے منافی۔ ناولٹ نگار نے اس اجڈ، گنوار، جاہل اور غیر مہذب کردار کی تشکیل میں اپنی نفسیاتی بصیرت اور فنی مہارت کا سلیقہ مندانہ مظاہرہ کیا ہے۔ رام بلی، بہت ہی زندہ اور پرکشش کردار ہے۔ وہ ترلوکی چند کی خونخواری اور بہمیت سے واقف ہے، اس کے باوجود اپنے عقیدے کی حفاظت کو ترجیح دیتا ہے اور بے خوف وخطر ترلوکی چند کے احکامات کو من وعن بجا لانے سے صاف صاف انکار کر دیتا ہے۔ دوسری طرف مزدوروں کے جلسے کے انعقاد کو روکنے اور مزدوروں کو منتشر کرنے کا کام اس کے سپرد کیا جاتا ہے۔ بڑی ہمت اور جرأت کا مظاہرہ کرتا ہے کیونکہ یہ کام، اس کی مرضی اور مزاج کے عین مطابق ہے۔

"ترلوکی چند کہنے لگا— "آج رات کو کارخانے کے سامنے مزدوروں کا جلسہ ہے۔ میں چاہتا ہوں کہ یہ جلسہ نہ ہو، تم کو کچھ آدمی بھی دے دوں گا۔"

رام بلی اکڑ کر بولا— "نہیں سرکار آدمی کی کیا ضرورت ہے" بس ایک بڑھیا سی لاٹھی منگوا دو، آپ کی مہربانی سے ایک بھی سامنے ٹھہر جائے تو یہ گردن سر سے اتار دینا۔"[۱۶۷]

رام بلی نے اس کام کو بہ حسن وخوبی انجام دیا۔ جلسہ نہ ہوسکا۔ مزدور پٹائی کھا کر بھاگ گئے۔ لیکن ترلوکی چند کی گلوخلاصی نہ ہوئی۔ مزدوروں نے ہڑتال کر دی۔ دھرنا شروع ہوگیا۔ ترلوکی چند کا کارخانہ بند ہونے جا رہا تھا۔ ہڑتالیوں اور دھرنا دینے والوں کو فیکٹری کے پھاٹک سے ہٹانا ضروری ہوگیا تاکہ خواہش مند مزدور کام پر آسکیں۔ آخرکار اس کے لیے ترلوکی نے پھر رام بلی کی خدمات لیں۔ رام بلی نے چند اور لٹھ بازوں کے ساتھ مزدوروں کو بھگا دیا۔ عاجز آکر مزدوروں نے غیر مشروط طور پر ہڑتال ختم کردی۔ ترلوکی چند اپنی فتح مندی اور نصرت پر خوب خوش ہوا۔ رام بلی کی اہمیت اس کی نگاہوں میں اور بڑھ گئی۔ اس نے سو روپے باقاعدہ رام بلی کی تنخواہ مقرر کی۔ سو روپے کی رقم رام بلی کی کم نہ تھی۔ وہ بھی خوشی میں

مست ہو گیا۔ یہاں اس کے کردار کا ایک اور رخ یہ سامنے آتا ہے کہ اسے اپنے رشتہ داروں کا خیال بھی آتا ہے۔ اس کے پہلو میں دل درد مند ہے، وہ سو روپے ملنے کی خوشی میں طوائفوں کے محلے کی طرف نہیں گیا۔ بلکہ اس نے اپنی ایک غریب بہن کے گھر کی راہ لی۔

''جس روز رام بلی کی تنخواہ کے پورے سو روپے ملے اسی دن ترلوکی چند سے ہفتہ بھر کی چھٹی لی اور رات کی گاڑی سے بہرام گھاٹ کی جانب چل دیا۔

دوسرے دن سہ پہر کے وقت وہ بہرام گھاٹ پہنچا۔ وہاں اور تو کوئی اس کا رشتہ دار نہ تھا صرف ایک بہن تھی۔ وہ سیدھا اسی کے گھر پہنچا۔ بہن نے عرصہ دراز کے بعد اسے دیکھا تو خوشی سے چیخ نکل گئی۔ اس کا بہنوئی جو ریلوے میں پوائنٹ مین تھا اور ہمیشہ اس کو گالیاں دیا کرتا تھا، یہ سن کر کہ وہ سو روپے مہینہ کا ملازم ہو گیا ہے، بڑی خندہ پیشانی سے ملا۔''[۱۶۸]

اس سے پتہ چلتا ہے کہ رام بلی کے اندر شرافت مری نہیں تھی۔ وہ رشتہ دارانہ اپنائیت کا لحاظ کرتا ہے۔ وہ تعیش پسند اور بوالہوس نہیں ہے لیکن بہر حال انسان ہے اور ناتراشیدہ انسان۔ رانی بوا کا وہ احترام کرتا ہے۔ قتل کرنے کے ارادے سے گیا تھا کہ اس نے رانی بوا کو سر سے پیر تک عریاں دیکھا تھا۔ وہ اپنے ننگے بدن پر گنگا جل چھڑک رہی تھی۔ رام بلی حیرت اور شرم سے چپ چاپ واپس ہو گیا۔ اس رات بھی جب وہ بھیگ جانے کے بعد مسلسل بارش کے کچھ کم ہونے کے انتظار میں پناہ گزیں ہوا تھا تو رانی بوا کے گھر کے اندر جانے کی ہمت تو خیر وہ کیا کرتا، خیال بھی پیدا نہ ہوا تھا۔ وہ تو رانی بوا تھیں جنہوں نے رام بلی کو اندر بلایا۔ آتشدان کے پاس بٹھایا اور شراب پینے کو دی۔ رام بلی ان کے قدموں میں پڑا تھا انہوں نے رام بلی کو اٹھا کر سینے سے لگایا اور اپنی ہوسناکیوں کی پیاس بجھائی۔ دوسری مرتبہ رانی بوا کے بنگلے کی طرف وہ شرمندگی اور خجالت کے ساتھ آیا کہ موقع ملتے ہی معافی مانگ لے گا۔ رانی بوا نے پر جوش استقبال کیا تو اسے پھر حیرت ہوئی اور اس رات بھی اس نے رانی بوا کی ترغیب پر اس کی جنسی پیاس بجھائی۔ اور تب ان دونوں کی جنسی قربت بڑھ گئی۔ رام بلی کو آنے میں اگر کچھ روز ناغہ ہو جاتا تو رانی بوا، رات کی تاریکی میں اس کو لینے خود اس کے کوارٹر میں چلی آتیں۔ یہ تعلقات اتنے بڑھے کہ رام بلی اور رانی بوا کے درمیان کے تمام حجابات ختم ہو گئے اور رام بلی نے ان کو اپنی بیوی سمجھنا شروع کر دیا۔ جب کبھی شراب دینے میں رانی بوا

ہچکچاتیں رام بلی ان کو بے دریغ زدوکوب کرتا اور گالیاں دیتا۔ رانی بوا ان باتوں کی عادی ہوگئیں اور اب ان کو رام بلی کے بغیر کسی پہلو چین نہ آتا۔ شراب کی کثرت اور عورت کے جسم کی لذت نے رام بلی کا سارا کس بل نکال دیا، اس نے اپنا توازن حیات کھو دیا۔ رفتہ رفتہ رام بلی اور رانی بوا کے ناجائز تعلقات کی خبر ترلوکی چند کو ہوئی اور اس نے ایک رات موقعہ واردات ہی پر دونوں کو پکڑ لیا—

''رانی بوا اس کو (ترلوکی کو) دیکھ کر تھر تھر کانپنے لگیں۔ ان کا لباس جگہ جگہ سے پھٹا ہوا تھا۔ شرم سے ان کی گردن جھکی ہوئی تھی۔ ترلوکی چند نے رام بلی کی طرف خونخوار نظروں سے دیکھا، رام بلی پریشان ہوگیا۔ ترلوکی چند غصے میں اس کو گالیاں دینے لگا۔

''سور کے بچے حرامی، کمینے!''

''گالیاں سن کر رام بلی تن کر کھڑا ہوگیا،'' سرکار گالی مت بکو''

''ترلوکی چند نے ڈانٹ کر کہا— ''چپ''

رام بلی نے زبان سے تو کچھ نہ کہا، زخمی بن مانس کی طرح ہاتھوں کے پنجے بھینچ کر جھومتا ہوا ترلوکی کی طرف بڑھا۔ ترلوکی چند سہم کر پیچھے ہٹنے لگا۔ اس نے ایک بار پھر اس کو ڈانٹا۔

''رام بلی!''

''رام بلی ٹھٹھک کر کھڑا ہوگیا جیسے کسی نے اس کے قدم پکڑ لئے۔ ترلوکی چند کہنے لگا— ''جاؤ یہاں سے چلے جاؤ'' رام بلی چپ چاپ بنگلہ سے باہر چلا گیا۔ رانی بوا ترلوکی چند کے پیروں پر گر کر گڑگڑانے لگیں'' ترلوکی چند مجھے معاف کردے، میں اب یہاں نہیں رہوں گی۔ منوہر کو لے کر ہردوار چلی جاؤں گی! ترلوکی چند کا سارا غصہ سرد پڑ گیا۔''[۱۶۹]

ترلوکی چند یہی تو چاہتا تھا کہ کسی طرح رانی بوا اور اس کے بیٹے سے پیچھا چھوٹے تاکہ فیکٹری کا وہ واحد مالک بن بیٹھے۔ ہولی قریب ہی تھی، جس کے دوسرے روز رام بلی کا مردہ اور جھلسا ہوا بدن کھنڈروں میں پایا گیا۔

ناولٹ کے تمام واقعے مل کر ایک گہرا تاثر مرتسم کرتے ہیں۔ مگر اس وحدت تاثر میں تاثراتی لہروں کی وہ تہیں موجود ہیں جو غور و فکر کے بعد آہستہ آہستہ کھلتی اور پھیلتی چلی جاتی

ہیں۔ سرمایہ و محنت کی کشمکش، صنعت کاروں کی انسانیت سوز سازشیں اور عیاشیاں، مزدوروں کی سادہ لوحی، بے بسی اور مجبوری، یہ سب کچھ قصے کے پیرایہ میں خوش اسلوبی کے ساتھ پیش کی گئی ہیں۔ ناولٹ نگار کے واقعیت پسندانہ شعور نے ''کمیں گاہ'' کے پلاٹ کو معاشرتی زندگی کی تمام سرگرمیوں کا مرقع بنا دیا ہے۔ شوکت صدیقی کے فنی شعور نے زندگی کی تلخ سچائیوں کا گہرا مشاہدہ کیا ہے۔ ان کے فنی تجربات میں واقعیت بھی ہے اور انسانی قدروں سے ہمدردی کا گہرا احساس بھی۔ ان کا یہ ناولٹ زوال آمادہ جاگیردارانہ معاشرہ کے دھندلے ہوتے ہوئے نقوش اور نئے ابھرتے ہوئے صنعتی معاشرے کی کشمکشوں اور پے چیدگیوں کی موثر اور دلکش آئینہ سامانی کرتا ہے۔

جمیلہ ہاشمی:

اس دور میں ناولٹ نگاری کی طرف جمیلہ ہاشمی بھی متوجہ ہوئیں۔ ان کا ناولٹ ''آتش رفتہ'' پنجاب کی عوامی زندگی اور اس کے معاشرتی رسوم و آداب کی مکمل آئینہ سامانی کرتا ہے۔ سردارنی کرتار کور اور سردار ہر سنگھ کی سیرتیں، پنجاب کے مزاج و میلان کی واقعیت پسندانہ نمائندگی کرتی ہیں۔ ناولٹ نگار نے انسانی عادات و خصائل کی ان کیفیتوں کو سچائی اور باریک بینی سے پیش کیا ہے جو ایک مخصوص خطہ ارض سے تعلق رکھتی ہیں۔ سماجی روایتوں پر سختی سے عمل کرنے والے ان کرداروں کے ذریعہ پنجابی گاؤں کی زندگی کی چہل پہل، رکھ رکھاؤ، چال چلن، طور طریقے، بول چال اور فکر و خیال کو خوبصورتی سے واضح کیا ہے۔ محبت اور نفرت کے احساسات کی متضاد لہریں ناولٹ کے واقعوں کو پر کشش اور اثر انگیز بنا دیتی ہے۔ جمیلہ ہاشمی کی کردار نگاری مجموعی طور پر بڑی جاندار ہے۔ ناولٹ کے تمام واقعے بنیادی طور پر سردارنی کرتار کور کی سیرت و شخصیت کے گرد گھومتے ہیں جس نے اپنے اندر پرورش پانے والے جذبہ انتقام کی تسکین ہی کو مقصد حیات بنا لیا ہے۔ سردار ہر سنگھ گاؤں کا سردار ہے، بڑا زمیندار ہے، اس کے اندر دولت کی فراوانی نے غرور پیدا کر دیا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ گاؤں کے دوسرے لوگوں کی طرح سردارنی کرتار کور بھی اس کا احترام کرے، اس کی عظمت تسلیم کرے اور اپنی گردن نیچی رکھا کرے لیکن سردارنی کرتار کور ہر سنگھ کے غرور کے آگے جھکتی نہیں

سینہ سپر ہو جاتی ہے۔ وہ اپنے شوہر انوپ سنگھ کی موت کو ہنستے کھیلتے برداشت کرتی ہے، اپنے جوان بیٹے اتم سنگھ کی پھانسی بھی اس کے حوصلوں کو پست نہیں کرتی۔ وہ اپنی آن پر جان کو قربان کر ڈالنے کے عزم سے پیچھے نہیں ہٹتی۔ اپنے ننھے سے اکلوتے پوتے دلدار سنگھ کی پرورش کرتی ہے۔ صرف اس لیے کہ وہ اپنے باپ کا انتقام لے گا۔ اپنی بیوہ بہو کی موجودگی میں ننھے سے پوتے سے مخاطب ہوتی ہے:

> ''اس کرپان پر ہاتھ رکھ کر سوگند کھا کہ تو اپنے باپ کا بدلہ ضرور لے گا، کیونکہ سردار ہر سنگھ نے ناحق اس معاملے میں بھاگو اور اس کے باپ کی طرفداری کی ہے۔ اسے معلوم ہے انوپ سنگھ اس کا دشمن تھا مگر وہ چاہتا ہے کہ ہمارے خاندان کا نام مٹا دے۔ وہ صرف مجھے دکھ دینا اور تڑپا کر مارنا چاہتے ہیں کیونکہ میں نے کبھی ان کی اور ان کی عورتوں کی پرواہ نہیں کی۔ باغ گاؤں کے مالک ہونا اور بات ہے اور بہت اونچے ہونا دوسری بات ہے۔''

اس کے باوجود کہ دادی کی باتیں میری سمجھ سے باہر تھیں۔ اونچے ہونے اور نہ ہونے کی بات بھی بہت مشکل تھی۔ پر میں نے کرپان پر ہاتھ رکھ کر قسم کھائی کہ میں اپنے بابو اتم سنگھ کی موت کا بدلہ ہر سنگھ کے خاندان سے ضرور لوں گا۔

پھر دادی ماں کی طرف منہ کر کے بولی— ''کڑیئے نو کہے گی کہ میں نے تیرا سہاگ برباد کیا ہے اور اب میں تیرے لڑکے سے بھی ایسی قسم اٹھوا رہی ہوں جس میں اس کی جان کا خطرہ ہے، پر تو یہ سوچ خاندان کی بھی کوئی شئے ہے۔ دلدار سنگھ اگر اونچا کر کے لاڑاں کی گلیوں میں چل نہ سکا تو تیرے جینے کا کیا فائدہ۔''[۱۷۰]

اس اقتباس سے وضاحت ہوتی ہے کہ سردارنی کرتار کور اپنے جذبۂ انتقام کو فراموش نہیں کر سکتی۔ وہ ہر سنگھ کی دولت سے مرعوب نہیں ہے اور نہ اس کے اقتدار سے خائف ہے۔ اپنے شوہر اور بیٹے کے بعد اپنے پوتے کو امیدوں کا آخری نشانہ قرار دیتی ہے جسے بڑھ کر ہر سنگھ سے انتقال لینا ہے۔ بہو کی بیوگی کا خیال اسے ضرور ہے لیکن خاندان کی عزت و آبرو کے لیے ہر طرح کی قربانی دینے کو وہ تیار ہے۔ اس کے اندر عزم کی پختگی ہے۔ وہ اپنے

کرداروں میں آہنی استقامت رکھتی ہے۔ خاندانی وقار و عزت ہی اس کے لیے اصل متاعِ حیات ہے۔ اپنے شوہر کے انتقال کے بعد کٹھن سے کٹھن مرحلے کو بھی صبر وشکر کے ساتھ طے کرتی ہے۔ وہ آزمائشات و مشکلات میں بھی گھبرانا نہیں جانتی۔ بچوں کی پرورش ہو یا زمین اور فصل کی نگہ داری ہر جگہ اور ہر حال میں وہ اپنے عزم و عمل کے اصول کی پابندی کرتی ہے۔ مایوسی، شکست خوردگی، پسپائی اور کم ہمتی سے اسے کوئی سروکار نہیں۔ وہ بے عمل نہیں ہے۔ مردانہ وار حالات کا مقابلہ کرتی ہے۔ اس کے کردار کے یہی اوصاف ہر سنگھ کے احساس فخر و غرور کے لیے ناقابل برداشت ہیں۔ ہر سنگھ کی نفرتیں اور بڑھ جاتی ہیں اور وہ سردارنی کرتار کور کو نیچا دکھانے اور ذلیل و بے بس کرنے کے تمام ہتھکنڈے استعمال کرتا ہے۔ کرتار کور کے بیٹے اتم سنگھ کو پھانسی کی سزا ہوئی تو ہر سنگھ خوب خوش ہو گیا اور اس کے جذبۂ انتقام کو آسودگی سی حاصل ہوئی مگر کرتارنی کور کے صبر وشکر اور عزم و عمل کو دیکھ کر اسے رنج بھی ہوا، غصہ اور مایوسی بھی۔ ساتھیوں سے اپنے قلبی تاثرات کا اظہار کرتے ہوئے ہر سنگھ جب یہ کہتا ہے—

> "سارا قصور اس کی (اتم سنگھ کی) ماں کا ہے جسے عزت کا اتنا خیال رہتا ہے۔ اب دیکھو کھیتوں میں آپ کام کرتی ہے، پر برادری والوں میں سے کسی کا احسان نہیں اٹھاتی۔ نہ ہی اپنے مائکے والوں میں سے کسی کی منت کرتی ہے۔ دھیان پور والوں کی بیٹی ہو کر کھیت میں کام کرے مگر اسے تو کسی کی پرواہ نہیں۔ واہ گرو کی قسم میرا تو بس خون کھول جاتا ہے۔ جب اسے کام کرتے دیکھتا ہوں اور ایک ہماری نواسیاں ہیں جنہیں کسی نے کبھی رتھ کے بنا آتے جاتے نہیں دیکھا۔" [۱۷]

یہی وہ جذبہ ہے جو سردارنی کرتار کور کو ستانے کا سبب بنتا رہا ہے۔ ہر سنگھ کے لیے اس کی انانیت اس کی خود پسندی، اس کی بے نیازی اور استغنا، اس کا اعتماد ناقابل برداشت ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ سردارنی کرتار کور اس کے پیروں پر گرے، اس سے مدد کی بھیک مانگے، مدد کی متلاشی ہو لیکن کرتار کور ایک کے بعد ایک غم برداشت کرتی جاتی ہے۔ آزمائشات کا مقابلہ کرتی ہے اور اپنی خاندانی عزت کی حفاظت کے لیے کمربستہ ہے۔ بیٹے اتم سنگھ کے ختم ہو جانے کے بعد پوتے دلدار سنگھ کی پرورش نہایت احتیاط سے کرتی ہے کیونکہ یہی چھوٹا بچہ

آگے چل کر خاندانی وقار کی گم شدہ کڑیوں کو دریافت کرنے والا ثابت ہوگا۔ پوتی جنتی کی شادی اس نے دلیپ سنگھ سے کردینے کے بعد اطمینان کی سانس لی۔ اب اس کے سامنے مقصد حیات صرف ایک تھا۔ ہر سنگھ سے انتقام۔ ہر سنگھ کی دلکش بیٹی دیپو جوان ہو رہی تھی اس کی دوستی دلدار سنگھ سے قائم ہوئی اور پروان چڑھتی رہی۔ سردارنی کرتار کور کو ان دونوں کے تعلقات کا علم ہے۔ وہ پراسرار خاموشی کے ساتھ ان دونوں کے روابط کو دیکھتی ہے۔ آخر ایک روز دیپو کی شادی حاکم سنگھ سے طے ہوگئی اور والدین کے حکم کے آگے دیپو کو صبر و خاموشی کے ساتھ صورتحال کا مقابلہ کرنا پڑا۔ دیپو، حاکم سنگھ سے بیاہ دی گئی اور شادی کی دوسری صبح کو دیپو کی لاش سامنے آئی۔ اس نے اپنی گردن میں پھندا ڈال کر خودکشی کرلی تھی۔ سردار ہر سنگھ کے گھر میں صف ماتم بچھ گئی۔ سردارنی کرتار کور کے پندار کو ایک آسودگی بخش طمانیت حاصل ہوئی۔ وہ ہر سنگھ کے گھر تعزیت میں گئی اور ماتم کرکے اس نے اپنے سینے کو لہولہان کرلیا۔ کرتار کور کی تعزیت کا یہ انداز دراصل اس کے انتقامی جذبے کی تسکین کی راہ ہے۔ ہر سنگھ کے رنج والم نے اس کے انتقام کی آگ کو ٹھنڈا کردیا۔ اسے اس حقیقت کا پتہ بھی چل چکا تھا کہ دیپو کی جان اس کے پوتے دلدار سنگھ کے عشق نے لی ہے۔ یہی وجہ تھی کہ اسے اپنا مقصد حیات مکمل ہوتا ہوا نظر آیا۔ ذیل کے اقتباس سے سردارنی کرتار کور کی سیرت کا ایک خاص پہلو سامنے آتا ہے—

"ہائے دیپو نے ذرا بھی شرم نہ کی۔ ذرا جھجک نہیں کی۔ وہ ہیروں کے زیور پہنے بیٹھی تھی اور اس نے ایک ایک زیور اتار کر رکھ دیا تھا اور پھر کہا تھا— میں نے کوئی برا کام نہیں کیا پر میرے جی کو کوئی اور اچھا لگتا ہے۔ تم مجھے یونہی رہنے دو، میں بھاری نہیں ہوں۔"

اور حاکم سنگھ نے رنج، غصے اور بے عزتی کے ملے جلے جذبات کے تحت دوپٹہ ڈال کر اسے مارنا چاہا تو دیپو نے کہا— نہیں میں نہیں چاہتی کہ تم یوں جوان موت مرو۔ میری گردن کا منکا توڑ دو پھر دوپٹہ ڈال کر مڑور دینا، یوں لگے گا کہ جیسے میں نے آپ ہی پھندا گلے میں ڈال کر اپنی جان لی ہے" حاکم سنگھ نے بتایا۔

"پھر وہ سکون سے گردن نیچے کرکے بیٹھ گئی۔ میں نے زور سے جھٹکا دے کر اس کی گردن کا منکا توڑ دیا اور اس کی سرخ ستاروں بھری چنری جس میں وہ کھوئی ہوئی لگی تھی، اس

کے گلے میں ڈال کر نیچے اتر آیا اور یوں وہ سہاگ ختم ہوگئی۔''

دادی (سردارنی کرتار کور) یہ ساری باتیں سن کر آئی تھی تو اس کے قدم زمین پر نہ پڑتے تھے۔ مجھے کہنے لگی ''دلدار سنگھ بس میرا کام تھا وہ ختم ہو چکا، ہر سنگھ سے بدلہ لے لیا گیا۔ میری جان پر سے بوجھ اتر گیا۔ واہ گرو تری عمر بڑی کرے'' اور جس دن دیپو کو مرے ساتواں دن تھا، چپ چاپ دادی یوں مرگئی جیسے ہوا کا ایک جھونکا فصلوں میں کہیں سے آنکلے اور ان دیکھے ہی نکل جائے۔''۲۷

سردار ہر سنگھ اپنی بیٹی دیپو کی خودکشی کے بعد وقت سے کچھ پہلے ہی بوڑھا ہو گیا تھا۔ اس نے اپنے داماد حاکم سنگھ کو دیپو کے قتل کا ذمہ دار قرار دیا۔ اس پر مقدمے کیے۔ جب پہلا مقدمہ حاکم سنگھ جیت گیا تو ہر سنگھ کا کلیجہ چھلنی ہو کر رہ گیا۔ اس نے زندگی میں اب تک کسی کو معاف نہیں کیا تھا۔ دوسروں کے معاملے میں بھی وہ انتہائی مستعدی سے لگا رہتا یہ معاملہ تو اس کی اپنی بیٹی کے قتل کا تھا۔ حاکم سنگھ کو عدالت چھوڑ سکتی تھی، ہر سنگھ کیسے چھوڑ سکتا تھا۔ اس نے دوبارہ مقدمہ کیا اور آخر کار حاکم سنگھ کو اس نے پھانسی کی سزا دلوا کر دم لیا اور پھر خود بھی دم توڑ گیا۔

دلیپ سنگھ اور چنتی سے متعلق واقعے ناولٹ کے مرکزی موضوع اور بنیادی واقعے سے گہرا ربطہ نہیں رکھتے ہیں اسی لیے ناولٹ کا یہ حصہ غیر ضروری سا بن گیا ہے۔ ناولٹ کے فن کا تقاضا تو یہ ہے کہ اس کے پلاٹ میں گہرا ارتباط موجود ہو۔ ایسا نہ محسوس ہو کہ اس کا کوئی واقعہ غیر ضروری اور بے سبب ہے یا یہ کہ مرکزی واقعے سے اس کا تعلق کمزور ہے۔ ہر سنگھ اور سردارنی کرتار کور کی سیرتوں پر دلیپ سنگھ اور چنتی کا کوئی خاص اثر دکھائی نہیں دیتا۔ یہ صحیح ہے کہ ناولٹ میں پنجاب کے ایک مخصوص طبقے کی زندگی اور اس کے کلچر کا نقش صاف صاف واضح ہے۔ ناولٹ نگار کو واقعات کے کینوس کو پھیلانے کی جگہ انہیں مربوط رکھنا چاہئے تھا۔ اس کی وجہ سے افراد قصہ کی تعداد بھی زیادہ ہوگئی ہے۔ ناولٹ کے فن کا تقاضا یہ بھی ہے کہ افراد قصہ ادھورے یا نامکمل نہ نظر آئیں۔ ان کے اہم اوصاف اور نمایاں خوبیوں کا سامنے لایا جانا ضروری ہے۔ دلیپ سنگھ اور چنتی کے کردار اس لحاظ سے غیر موثر ہیں۔ واقعات کے پھیلاؤ اور کرداروں کی کثرت کو پیش کرنے سے زیادہ ضروری یہ ہے کہ ناولٹ کا انجام مربوط اور

اثر انگیز ہو۔ ایک وجدانی تاثیر پڑھنے والوں پر مرتسم ہو۔ ''آتش رفتہ'' کے پلاٹ کا نقش آخر پوری طرح کامیاب نہ ہوسکا۔ اس کا ایک اہم سبب یہی ہے۔ جہاں تک پنجاب کے گاؤں کی زندگی، اس کے ماحول، اس کے رسوم و آداب کی عکاسی کا سوال ہے ''آتش رفتہ'' بہر حال قابل توجہ ہے۔ ناولٹ نگار نے نہایت خوش اسلوبی کے ساتھ پنجاب کے عوامی مزاج کی آئینہ سامانی کی ہے اور تہذیبی و معاشرتی آداب کی ترجمانی کی ہے ایک واقعہ، کردار اور انجام کی سطحوں پر فنی تقاضوں کی تکمیل پوری طرح نہ کی جا سکی ہے۔ واقعوں میں اور زیادہ ارتباط کی ضرورت تھی، کرداروں کے فکر و احساس کے ساتھ عملی سرگرمیوں کی طرف بھی توجہ دی جانی چاہئے تھی۔ انجام پر وحدت اثر کو نکھر کر سامنے لایا جانا تھا۔ ناولٹ کا فن ان تمام عناصر کے خوبصورت برتاؤ کا فن ہے۔ جمیلہ ہاشمی کے فنی مزاج میں ناول نگار کی وسعت پسندی نظر آتی ہے جس نے ناولٹ کے فنی تقاضے کو پوری طرح ملحوظ رکھنے کی زحمت دل میں لی ہے۔

جیلانی بانو:

''کیمیائے دل'' جیلانی بانو کا ناولٹ عشقیہ نوعیت کا حامل ہے۔ ناولٹ نگار نے جاگیردارانہ تمدن کے ماحول میں پرورش یافتہ چند افراد کی جذباتی المناکیوں کو موضوع بنایا ہے۔ پاشا دلہن اور ان کی بیٹیاں شہزاد آپا اور قدیر ناز و نعم میں پلی بڑھی ہیں، ان کی ابتدائی زندگی عیش و عشرت کے ماحول میں گذری ہے، انہوں نے ہمیشہ خوشگوار اور خوبصورت خواب و خیال کی وادیوں کی سیر کی ہے اور ایک خوشحال خاندان کی تمام مسرتیں ان کو حاصل رہی ہیں۔ پاشا دلہن کے شوہر شراب نوشی کی کثرت کی وجہ سے راہیٔ ملک عدم ہو جاتے ہیں تو اس سانحے کے بعد یہ خاندان نت نئی مشکلات و آزمائشات میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ رشتہ داروں نے ان کے حصے کی جائداد اور مال و اسباب پر غاصبانہ قبضہ جمانا شروع کر دیا۔ عاجز آکر پاشا دلہن اپنی دونوں بیٹیوں کے ساتھ حسین گڑھ چلی آتی ہیں اور یہیں بود و باش اختیار کر لیتی ہیں۔ حیدرآباد دکن کا یہ خانوادہ یوپی کے ماحول میں ایک نئی زندگی کا آغاز کرتا ہے۔ شہزاد آپا کے حسن و جمال کا شہرہ پھیلتا ہے۔ قدیر کی خوبصورتی اور دلکشی بھی نوجوانوں کو اپنی طرف متوجہ

کرتی ہے۔ یوں تو شہزاد آپا کے چاہنے والے کئی ہیں مگر وہ خود فیضی کو پسند کرتی ہیں جو آخرکار شہزاد کو دھوکا دیتا ہے۔ قدیر کو بھی فیضی اپنے دام میں پھانستا ہے۔ قدیر کے اصرار کی وجہ سے فیضی شادی کر لینے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ مگر قدیر بھی دھوکہ کھاتی ہے۔ آخر میں فیضی کا عبرتناک انجام سامنے آتا ہے۔ لوگ کہتے ہیں کہ اس نے شراب میں زہر ملا کر اسے استعمال کیا اور نتیجہ میں جان سے اسے ہاتھ دھونا پڑا۔ شہزاد کی ناکام زندگی تو تھی ہی، قدیر بھی اسکول کی ملازمت کو گذراوقات کا وسیلہ بنانے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ کیونکہ اسی دوران شہزاد اور قدیر کے چچا مقدمہ جیت چکے ہوتے ہیں اور اپنے بھائی کی جائداد پر بھی ان کا قبضہ ہو جاتا ہے۔ پاشا دلہن اور ان کی بیٹیاں عہد رفتہ کی عشرت سامانیوں سے ہمیشہ کے لیے محروم ہو جاتی ہیں اور جاگیردارانہ تمدن کا مزاج پاش پاش ہو جاتا ہے۔

ناولٹ نگار نے ایک مخصوص تمدن کے سائے میں پلے ہوئے انسان مزاج ومیلان کی ترجمانی واقعیت پسندانہ شعور کے ساتھ کی ہے۔ حیدرآباد سے حسین گڑھ منتقل ہو جانے کے بعد فطری طور پر آرام و آرائش کے وہ امکانات معدوم ہو گئے جو حیدرآباد میں مہیا تھے۔ ناولٹ نگار نے بدلتے ہوئے ماحول کی عکاسی کرتے ہوئے تحریر کیا ہے:

''حیدرآباد سے منی آرڈ آنے میں دیر ہو جاتی تھی تو پاشا دلہن کھانے کے ساتھ میٹھا پکوانے کے لیے منع کر دیتی تھیں اس کے باوجود قدیر اور شہزاد آپا بالکل شہزادیوں کی طرح رہتی تھیں۔ پاشا دلہن بالکل ملکہ کے انداز میں پلتیں۔ حکم دیتیں اور دوسروں سے بالکل اسی انداز میں بات کرتیں جیسے ایک ملکہ کو اپنی پریشان حال رعایا سے کرنا چاہئے۔ یہ سب مالن بی کا حسن انتظام تھا۔ وہ اکیلی بیک وقت دس لونڈیوں کا رول ادا کرتی تھی۔ یوں لگتا جیسے ان کے یہاں لونڈیوں کی فوجیں ہیں جو کھانا کھلا رہی ہیں۔ گھر صاف کر رہی ہیں۔ قدیر اور شہزاد کے بالوں میں کنگھی کر رہی ہیں۔ پاشا دلہن کو نہلا رہی ہیں شہزاد آپا کو مزے مزے کی کہانیاں سنا سنا کے سلا رہی ہیں۔ شہزاد آپا اپنا سارا شہزادی پنا، تو کھو چکی تھیں مگر ان کی ایک شاہانہ عادت ابھی تک نہیں گئی تھی۔ انہیں کہانی سنے بغیر نیند نہیں آتی تھی اور مالن

بی کی نہایت فرسودہ ہزار ہا بار کی سنی ہوئی کہانی سنتے وقت وہ ننھے بچوں کی
طرح ہنکارے بھرا کرتی تھیں۔ ان کے لمبے بال کھل کر تکیئے پر بکھر جاتے
تھے اور وہ مالن بی کے زانو پر سر رکھے کبھی ہنسنے لگتیں، کبھی رونا شروع کر
دیتیں تو مالن بی کی ساڑی ان کے آنسوؤں سے بھیگ جاتی تھی۔'' ۳؎

ظاہر ہے کہ بچپن سے عادات و خصائل کی تربیت جس نہج پر ہوتی ہے اس میں تبدیلی آسانی سے پیدا نہیں ہوسکتی۔ شہزاد کا مزاج بالخصوص جاگیردارانہ کلچر کی نشانیوں کا امین ہے۔ پاشا دلہن کی وہ بڑی بیٹی ہے جس نے اپنی عمر کا ایک خاصا حصہ تہذیبی تکلفات اور سکون و مسرت کے ماحول میں گذارا ہے۔ زندگی کی سختیوں اور صعوبتوں سے اس کا تعلق برائے نام رہا ہے۔ اس کے اندر تمکنت بھی ہے اور ایک خود پرستانہ وقار بھی۔ قدیر چھوٹی بہن ہے جس نے مسرتیں بھی دیکھی ہیں اور منتشر ماحول ہیں اس نے ہوش و گوش سنبھالا ہے۔ اس کے اندر ایک قسم کا 'کھلنڈرا پن' موجود ہے۔ وہ ہنسوڑ اور بے تکلف ہے۔ وہ اپنی بڑی بہن شہزاد کے غم کو بھی ہنستے کھیلتے اپنا غم بنالیتی ہے اور حالات کے آگے سینہ سپر ہوتی ہے۔ شہزاد ذکی الحس ہے اور زیادہ سوچتی ہے۔ قدیر 'باتونی' اور آزاد فکر ہے۔ باپ کی جائداد سے محروم ہوجانے کے بعد زندگی کی جو چھوٹی چھوٹی مسرتیں اور آسانیاں فراہم تھیں، وہ بھی ختم ہو جاتی ہیں۔ شہزاد حصول جائداد کے لیے کاوشیں کرتی ہے، ناکام اور بے سود کاوشیں، قدیر ان کاوشوں سے بھی بے نیاز ہے۔ ناولٹ کا انجام شہزاد اور قدیر دونوں ہی کی ناکام زندگی کا تاثر پیش کرتا ہے۔

جیلانی بانو کا یہ ناولٹ مجموعی طور پر ایک جذباتی صورت حال کی پیش کش کرتا ہے۔ ناولٹ نگار نے جابجا واقعیت پسندی کا مظاہرہ کیا ہے۔ مگر مجموعی طور پر اسے ایک رومانی ناولٹ ہی قرار دیا جاسکتا ہے۔ پاشا دلہن ایک ٹوٹی ہوئی شخصیت رکھتی ہیں۔ شہزاد اور قدیر یہ دونوں نسائی کردار، ناولٹ کے واقعات میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس سے متعلق واقعات ہی ناولٹ کے اصل واقعات ہیں۔ یعنی ناولٹ نگار نے شہزاد اور قدیر ہی کے وسیلے سے پلاٹ کے واقعات کی تشکیل کی ہے۔ لیکن ان نسائی کرداروں کے مقابلہ میں کوئی ایک 'مرد کردار' بھی اتنا مضبوط و مکمل پیکر لے کر سامنے نہیں آیا ہے کہ جس کی وجہ سے ان نسائی کرداروں یا ان میں سے کسی ایک نسائی کردار کی سیرت و شخصیت پوری طرح نکھر کر سامنے

آتی۔ مقابلے کا کردار لائے بغیر ناولٹ کے مرکزی کرداروں کی قوت اور صلاحیت کا نکھرنا مشکل ہے۔ یوں تو ناولٹ میں کرداروں کی بھرمار ہے لیکن جیلانی بانو کو کردار نگاری کے سلسلہ میں پوری کامیابی حاصل نہ ہو سکتی ہے کیونکہ ناولٹ کا کوئی ایک کردار بھی ایسا نہیں ہے جس سے قارئین دلچسپی اور ہمدردی کا رشتہ قائم کر پاتے ہوں۔ ایک بے دلی اور بے تعلقی سی شروع سے اخیر تک موجود رہتی ہے۔ کردار نگاری کا یہ ایک نمایاں نقص ہے۔ پھر یہ تمام کردار جذباتی پیکر کے حامل نظر آتے ہیں۔ عملی زندگی کی سرگرمیوں اور ان کے نشیب و فراز یہاں برائے نام ہیں۔ ''پاشا دلہن'' کا کردار ایسا تھا کہ جسے زیادہ پر اثر اور جاذب توجہ بنایا جا سکتا تھا مگر جیلانی بانو ''پاشا دلہن'' کی سیرت نگاری میں بھی مکمل طور پر کامیاب نہ ہو سکیں۔ جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے، اس کے واقعات پر جذبات کی تہیں قائم ہیں۔ مقصد حیات سے متعلق کوئی فنی تصور بھی نہیں ملتا۔ حالانکہ ناولٹ کے واقعات کا جو معاشرتی پس منظر ہے اس میں اس کی صلاحیت اور طاقت موجود تھی۔ ناولٹ نگار چاہتیں تو زوال آمادہ جاگیردارانہ تمدن سے ایسے عناصر فراہم کر سکتیں۔ ناولٹ کا انجام بھی منتشر ہو کر رہ گیا ہے۔ قدیر اور فیضی کا المناک انجام شہزاد اور ڈاکٹر سدھیر کے بڑھتے ہوئے رفیقانہ تعلقات، آمنہ اور اس کی سہیلیوں کے ریمارکس، یہ سب مرحلۂ انجام پر مل کر سامنے آتے ہیں اور ناولٹ کے آخری تاثر کو مبہم اور پھیکا بنا دیتے ہیں۔

واجدہ تبسم:

واجدہ تبسم نے متوسط طبقے کے مسلم گھرانوں کے متعلق بعض دلچسپ اور اہم افسانے لکھے ہیں۔ ''تہہ خانہ'' اور ''شہر ممنوع'' کے افسانے اس کی مثال کے طور پر پیش کیے جا سکتے ہیں انہوں نے دو ناولٹ ''شعلے'' اور ''دھنک کے رنگ نہیں'' لکھے ہیں۔ فنی اور فکری جہتوں سے ''دھنک کے رنگ نہیں'' بالخصوص قابل توجہ ہے۔ اس میں رومان اور حقیقت کا ایک دلکش امتزاج سامنے آیا ہے۔ ناولٹ کے واقعات کا مزاج عشقیہ ہے مگر تکنیکی برتاؤ میں واقعیت پسندانہ شعور کا گہرا اثر ہے۔

''دھنک کے رنگ نہیں'' کا پلاٹ ایک متوسط مسلم گھرانے کی تلخ حقیقتوں کو پیش کرتا ہے۔ اگرچہ واقعاتی لب ولہجہ میں تلخی وتندی نہیں ہے، عشق ومحبت کی دلکشی اور شیرینی ہے، لیکن یہ عشقیہ واقعات رسمی اور تفریحی نہیں ہیں۔ ان کے پس منظر میں سماجی زندگی کی سچائیاں ہیں اور حقائق حیات کا گہرا ادراک موجود ہے۔ ناولٹ نگار نے ایک مشترکہ متوسط گھرانے کے مسئلوں اور الجھنوں کو نہایت خوش اسلوبی سے پیش کیا ہے۔ ان واقعات سے ہم مانوس ہیں اور اس کے کردار جانے پہچانے معلوم ہوتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ رفیق کے گھر جیسا ماحول ہمارے کہیں آس پاس موجود ہے۔ رفیق اس گھر کا بڑا بیٹا ہے جس کے اوپر، باپ کے مرنے کے بعد بہت سی ذمہ داریاں آ گئی ہیں۔ بوڑھی ماں، صاحب اولاد بیوہ بہن اور ایک چھوٹے بھائی انو میاں کی تمام ضرورتوں اور مسئلوں کو حل کرنے کی ذمہ داری رفیق میاں پر عائد ہوگئی تھی۔ انہوں نے انو میاں کی معقول تعلیم وتربیت کے سب جتن کیے، تمام کوششیں کیں لیکن بڑے بھائی کی محبت بے پایاں نے انو میاں کو کبھی سوچنے نہ دیا۔ ناولٹ نگار نے اس گھر کے حالات کو پرکشش طرز تحریر میں اس طرح پیش کیا ہے ـــ

''ایک سے ایک مصیبت ٹوٹتی گئی۔ دن نہ گذرے تھے کہ باپ بھی چلتے ہوئے دو، دو بیوائیں اور ان کے چھوٹے چھوٹے بچے ـــ جو کچھ بڑا پن تھا۔ وہ رفیق میاں ہی میں تھا۔ پڑھائی جاری تھی مگر اب ساری ذمہ داری انہی کے سر آ پڑی۔ ماں نے پھر بھی اپنے اتنے حواس نہ کھوئے تھے کہ بیٹے کی پڑھائی بھی ختم کروا دیتیں۔ پاس کا زیور، برتن بھانڈے کام آتے رہے۔ رفیق میاں کو وکالت کی ڈگری مل گئی۔ یہ تو ہوا کہ منہ بھگونے کو کوئی آسرا تو ہوا ورنہ چھوٹے انو میاں تو بچپن ہی سے ماں باپ کے لاڈلے تھے۔ اب ان سے کیا آس تھی۔ ان کی اور رفیق میاں کی عمروں میں بھی فرق تھا۔ باپ بیٹے جیسا نہ سہی مگر گنے جاتے یہ باپ ہی سے۔ وہ بھلا دیتے کیا اور یہ لیتے کیا؟ بلکہ خود ہی چار آنے کے لیے بھائی اور ماں کے آگے ہاتھ پھیلایا کرتے۔ ایسے میں وہ خود کسی کے پھیلے ہوئے ہاتھ میں کیا رکھ سکتے تھے۔ دسویں کے بعد ان کی پڑھائی کا سلسلہ بھی ٹوٹ

گیا۔ بھائی نے لاکھ چاہا کہ پڑھ لکھ کر ڈاکٹر بن جائے مگر شاید ان کے مقدر ہی میں کسی کے زخموں پر مرہم رکھنا نہ لکھا تھا۔" ۴ے!

ذمہ داریوں کا حد سے بڑھا ہوا احساس ہی تھا کہ رفیق میاں نے چھوٹے بھائی انو میاں کی شادی کرادی۔ خیال یہ تھا کہ ممکن ہے کہ شادی کے بعد انو میاں کے حالات سدھر جائیں، اور وہ اپنے آپ کو تبدیل کرنے کی کوشش کریں لیکن یہ خیال خام ثابت ہوا۔ انو میاں کی لاپرواہی جیوں کی تیوں قائم رہی۔ ستم بالائے ستم یہ ہوا کہ ان کی بیوی زہرہ دلہن کی تندمزاجی اور تلخ کلامی نے گھر کے آرام و سکون کو تہہ و بالا کر ڈالا۔ بیوہ بہن کے لیے تو ایک مستقل عذاب ہو گیا۔ بوڑھی ماں کے لیے بھی چین کی زندگی حرام ہوئی۔ بیوہ بہن کی بڑی بیٹی حوری تیز بھی تھی اور شوخ بھی۔ زہرہ دلہن اسے جا و بیجا نشانۂ ملامت بناتی رہتیں۔ رفیق میاں گھر کے بگڑتے ہوئے معاملات کو دیکھ دیکھ کر کڑھتے رہے مگر کوئی حرف شکوہ زبان پر لانا ان کے لیے ممکن نہ تھا۔ انو میاں ''زن مرید'' ثابت ہوئے۔ اپنی کوئی کمائی تو تھی نہیں، بیوی کے سامنے بھیگی بلی بنے رہتے۔ زہرہ دلہن کا دامن سرسبز و شاداب ہوا تو گھر کی الجھنوں میں مزید اضافہ ہوا۔ انو میاں باپ بننے کے باوجود گھر کی معاشی ذمہ داریوں سے الگ تھلک رہنے ہی میں اپنی عافیت سمجھتے۔ زہرہ دلہن کی بدمزاجی نے گھر میں کسی فرد کو بخشنا گوارہ نہ کیا۔ لیکن سب ان کے سخت و سست کو سہنے پر مجبور تھے۔ ناولٹ نگار نے ان کی سیرت نگاری میں بھی اپنے حقیقت پسندانہ شعور کا مظاہرہ کیا ہے۔ ان کی سیرت کا ایک پہلو ملاحظہ کیجیے۔ ایک روز انہوں نے مرچوں کا کھٹا سالن پکایا۔ بوڑھی ماں کے لیے اس کی تلخی ناقابل برداشت ہوئی، انہوں نے گھر کے دوسرے لوگوں سے کہا—

''دیکھو بھئی اس نے سالن مزے کا نہیں پکایا بلکہ مرچیں کچھ زیادہ ہی جھونک دی ہیں۔'' وہ (زہرہ دلہن) کھرے پن سے بولیں ''اوئی اماں جان آپ یہ سوں سوں کیوں کیے جا رہی ہیں''؟

اماں جان نے بے چارگی سے دیکھا اور بولیں — ''بی بی میں کچھ بہانا تو کر نہیں رہی ہوں، دیکھ لو چپش کے مارے زبان چھالوں سے لد گئی ہے''۔ انہوں نے زبان نکال کر بتائی۔ سرخ کھیری ہو رہی تھی۔

انو میاں بیوی سے مخاطب ہو کر بولے— ''نہیں معلوم تھا اماں بیمار ہیں تو ایک پھیکا سالن الگ سے پکا دیتیں۔''

''ارے واہ— میں کوئی باورچن ہوں؟ کیا میں نے ماما گیری کرنے کا ٹھیکہ اٹھا رکھا ہے کہ سارے گھر کا کام کاج کرتی پھروں۔ ایسا ہی ہے تو چولہے ہی کیوں نہ الگ کر لیں۔ وہ اپنی مرضی سے کھائیں، ہم اپنا من مانا پکائیں۔''۵؎

بات بڑھ گئی اور اتنی بڑھی کہ چولہے دو ہو گئے۔ اس کے باوجود ''من مٹاؤ'' دور نہ ہوا۔ بلکہ اب بات بات پر جھگڑے ہونے لگے۔ اسی دوران رفیق میاں کے گھر میں کچھ مہمان آئے۔ ان مہمانوں میں بیوہ بہن کے شوہر کی ایک خوبصورت بہن شکو باجی بھی تھیں۔ رفیق میاں اس حسن بلاخیز سے یوں مسحور ہوئے کہ ان کی رگ رگ پھڑکنے لگی۔ پہلے کبھی ماں رفیق میاں کی شادی کا نام لے لیتیں تو رفیق سختی سے اس کی مخالفت کرتا اور یہ کہتا کہ شادی ہو جائے گی تو موجودہ گھریلو ذمہ داریوں کی ادائیگی میں مشکل پیش آ سکتی ہے۔ انہوں نے اپنی ماں، بہن اور بھائی کی خوشگوار اور مطمئن زندگی کے لیے اپنے شباب کو بھی قربان کر ڈالا تھا۔ رفیق میاں کی تمام تمنائیں گھٹ گھٹ کر رہ گئی تھیں اور ان کی آرزوؤں پر اضمحلال سا چھا چکا تھا مگر ''شکو باجی'' نے ان کی خوابیدہ خواہشوں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ ان کی تمنائیں بیدار ہو گئیں۔ انہوں نے اپنی ذاتی زندگی کی المناکیوں کا ازسرنو جائزہ لیا۔ ''شکوہ باجی'' سے وہ اس حد تک متاثر ہوئے کہ انہوں نے اپنے نقطۂ نظر کو تبدیل کرنے کا ارادہ کیا۔ وہ اپنی تنہائیوں میں بھی بہار کی گنگناہٹیں محسوس کرنے لگے۔ اور پھر ''شکو باجی'' سے شادی کرنے پر انہوں نے اپنی رضامندی بھی دے دی۔ لیکن ان کی یہ آرزومندی وقتی ثابت ہوئی۔ زہرہ دلہن اور ان کے شوہر انو میاں نے بیوہ بہن کی بیٹی روحی کی ایسی دل آزادی کی کہ رفیق میاں تڑپ اٹھے۔ ہوا یوں کہ رفیق میاں اور انو میاں کی بہن علیل ہوئیں۔ روحی نے سر میں بام ملنے کی فرمائش کی۔ ان کے پاس بام نہیں تھا۔ روحی نے زہرہ ممانی سے بام مانگ کر لانا چاہا۔ زہرہ دلہن نے روحی کو جھڑک دیا۔ روحی نے تلخیوں کے ساتھ جواب دیا تو انو میاں نے اسے برا بھلا بھی کہا اور دو چار تھپڑ بھی رسید کر دیے۔ روحی ہچکیاں لیتی ہوئی بڑے ماموں رفیق کے پاس پہنچی—

''کیا ہوا بی— کیوں روتی ہے روحی—؟''

روحی نے ہچکیاں لے لے کر روتے روتے سنانا شروع کیا۔ ''ماموں جان''۔ ماموں جان۔ ہم ذرا امی کے لیے بام مانگنے گئے تو زہرہ ممانی نے سو باتیں سنا ڈالیں اور غصے میں آ کر ہم نے کوئی جواب دے ڈالا تو چھوٹے ماموں نے آ کر دھن دھن چار چھ تھپڑ مار دیئے۔ وہ روتے روتے زور سے ان سے چمٹ گئی اور بولی — ''اچھا ہوا' آپ نے شادی نہیں کی، ورنہ بڑی ممانی کی باتوں میں آ کر آپ بھی ہمیں چھوٹے ماموں کی طرح مارتے، ہمیں ڈانٹتے، پھر تو کوئی بھی ہمیں پیار کرنے والا نہ ہوتا۔''٦٧

رفیق کا سارا وجود جھنجھنا اٹھا، ان کے جاگتے ہوئے احساسات پژمردہ ہو گئے، اچانک ان پر ضعیفی کا غلبہ ہوا اور وہ اپنی ذمہ داریوں کو پھر شدت سے محسوس کرنے لگے۔ ان کے ایثار کی کہانی ابھی باقی تھی اور یوں ان کی زندگی ان کے گھر کے لیے وقف ہو کر رہ گئی، وہ ایک ایسی وادیٔ احساس میں پناہ گزیں تھے جہاں کوئی رنگینی نہ تھی، نہ کوئی تازگی احساس اور نہ رعنائی فکر تھی۔

میرا خیال ہے کہ فنی طور پر ''دھنک کے رنگ نہیں'' ناولٹ سے زیادہ طویل مختصر افسانہ ہے۔ یوں واجدہ تبسم نے اسے ناولٹ قرار دیا ہے مگر اس کا پلاٹ ''شعلے'' ہی کی طرح طویل مختصر افسانے کے پلاٹ کی نوعیت رکھتا ہے۔ اس میں ناولٹ کے پلاٹ کی سی وسعت نہیں ہے۔ ناولٹ کے پلاٹ میں تنوع کا ہونا ضروری ہے۔ ناولٹ نگار پلاٹ کے اس تنوع کو مقصد تحریر پر اس طرح مرتکز رکھتا ہے کہ انجام تک پہنچتے پہنچتے ناولٹ کے تمام واقعات مل کر مجموعی طور پر ایک ہی تاثر پیش کرتے ہیں۔ ''دھنک کے رنگ نہیں'' کا تاثر تو ایک ہی ہے اس میں کسی طرح کا انتشار نہیں ہے۔ لیکن اس وحدت اثر کی پیش کش کے لیے واقعہ نگاری کا جو انداز اختیار کیا گیا ہے، وہ افسانوی انداز ہے۔ پلاٹ سے متعلق واقعات، زندگی کی وسعتوں کو پیش نہیں کرتے۔ تمام واقعے رفیق میاں کی زندگی کی المناک تنہائی کو اجاگر کرتے ہیں۔ ان کی یہ تنہائی الم انگیز اس لیے ہے کہ ان کے گھر کا نظام رفیق میاں کی قوت بازو سے قائم ہے۔ ان کی وکالت کی آمدنی ماں، بیوہ بہن اور چھوٹے بھائی اور ان کے بچوں پر خرچ ہوتی ہے۔ وہ اپنی محبت کی کمائی کو صرف اپنے اوپر، اپنے عیش و آرام کے لیے خرچ نہیں کر سکتے۔ ہمارے معاشرے میں رفیق میاں جیسے کولہو کے بیل جا بجا ملتے ہیں اور انو میاں جیسے

بے فکرے اور لا اوبالی نو جوانوں کی بھی کمی نہیں۔ زہرہ دلہن جیسی بدزبان اور تند مزاج بہوؤں کی بھی فراوانی ہے۔ یہ تمام کردار حقیقی زندگی کی آئینہ سامانی کرتے ہیں۔ ان کے چہرے جانے پہچانے ہیں اور خصائل و عادات بھی ہمارے لیے اجنبی نہیں۔ لیکن ان تمام کرداروں کے ذریعہ واجدہ تبسم نے واقعات کا جو ماحول تیار اور پیش کیا ہے اس میں کوئی گہری بصیرت نہیں ملتی۔ حتی کہ رفیق میاں کا کردار بھی کسی طرح کی انقلابی آروزمندی کا مظہر نہ بن سکا۔ ان کی شخصیت مجہولیت میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ ''دھنک کے رنگ نہیں'' کے پلاٹ میں افسانوی پلاٹ جیسا ارتکاز اور محدودیت ہے۔ واقعات بس ایک رخ پر چلتے دکھائی دیتے ہیں، یعنی سب صرف ایک مقصد کے لیے خلق کیے گئے ہیں اور وہ مقصد برسرروزگار رفیق میاں کی الم انگیز تنہائی کو اجاگر کرتا ہی ہے۔ چنانچہ انجام پر جس تاثر سے ہم دوچار ہوتے ہیں اس میں وحدت تو ہے لیکن معنوی اور تاثراتی طور پر بالکل محدود وحدت۔

جوگندر پال:

آزادی کے بعد دنیائے افسانہ میں نیا مقام حاصل کرنے والوں میں جوگندر پال کا نام اہم ہے۔ انہوں نے افسانوی شعور کو نئے موضوعات اور جدید اسالیب سے آشنا کیا ہے۔ اپنے مخصوص طرزِ تحریر میں انہوں نے دو ناولٹ بھی تحریر کیے ہیں۔ ''آمد آمد'' اور ''بیانات''۔ بیانات پوری طرح شعور کی رو تکنیک کا پابند ہے۔ ''آمد آمد'' میں شعور کی رو تکنیک کا استعمال جزوی طور پر ہوا ہے۔ دونوں ہی ناولٹوں میں عصری زندگی کی تلخ سچائیوں کو نہایت شاداب اسلوب تحریر میں پیش کیا گیا ہے۔ ''بیانات'' کے مقابلے میں میرے نزدیک ''آمد آمد'' زیادہ اہم ہے کیونکہ ''آمد آمد'' میں ہندوستانی معاشرے کے احوال و آثار زیادہ صفائی سے منعکس ہوئے ہیں، حقیقتوں کا گہرا ادراک بھی ہے اور احساس کی تیز لہریں بھی۔ ان دونوں ناولٹوں سے جوگندر پال کے تخلیقی شعور کی انفرادیت سامنے آتی ہے۔ اس میں وسیع المشربی اور ہمہ گیری بھی ہے اور ہندوستانی زندگی کی پے چیدگیوں اور الجھنوں کو سمجھنے سمجھانے کا میلان بھی۔ انہوں نے عصری صداقتوں کو خوش اسلوبی سے پیش کیا ہے۔

''آمد آمد'' کا مرکزی کردار مارگن ہے اس کی ماں انگلش ہے اور باپ ہندوستانی۔

لیکن اس ہندوستانی باپ کی شفقت اسے کبھی نہ مل سکی کیونکہ مارگن کی ولادت سے قبل ہی اس کی انگلش ماں، ہندوستانی باپ کو چھوڑ کر انگلینڈ واپس ہوگئی اور وہاں اس نے دوسری شادی کی اور اس انگلش شوہر کو اس نے باور کرایا کہ نومولود بچہ دراصل اسی کا ہے۔ مارگن کو بھی اس کا پتہ نہ تھا کہ اس کا باپ ہندوستانی ہے۔ وہ تو ماں کے انتقال کے وقت اپنے ''اعتراف نامے'' میں اس کا تذکرہ کیا اور تصدیق کی تب اسے معلوم ہو سکا کہ وہ جسے زندگی بھر باپ سمجھتا رہا، حقیقتاً اس کا باپ نہ تھا۔

''اپنی ماں کے کنفیشن کے بعد میں نے کئی بار اس کو تصور میں دیکھنا چاہا، مگر میرے ذہن میں اس کا پورا چہرہ کبھی نہ بنا۔ میری ماں نے طلاق کے بعد انگلینڈ لوٹ کر اس کی کوئی چٹھی، فوٹو یا کوئی بھی نشانی نہ رہنے دی، بس اسے ذہن سے ہی نکال دیا، پر نہیں، میرا خیال ہے وہ اس کے ذہن میں ہر موسم میں کسی فالتو پودے کے مانند اگ آتا تھا اور وہ سب کی نظریں بچا کر جلدی جلدی اسے اوپر اوپر سے کاٹ دیتی تھی۔''۷۷؎

ظاہر ہے کہ ایک ایسا بچہ جس نے اپنے حقیقی باپ کو کبھی نہ دیکھا ہو اور غیر حقیقی باپ کو چالیس برس کی عمر تک باپ سمجھتا رہا ہو، جب اچانک اپنی ولدیت کی حقیقت کی اندرونی تہوں میں پر شور موجیں سی اٹھنے لگیں گی۔ مارگن کی کیفیت بھی یہی کچھ ہوئی۔ بستر مرگ پر ماں نے جس حقیقت کا انکشاف کیا، اس نے اس کے وجود کے استحکام کو متزلزل کر دیا۔ خوفناک خیالات اس کا محاصرہ کیے رہے''میرے لیے میرا باپ اپنا بھوت سا ہے جس کی پوری شکل مجھے دکھائی نہیں دیتی، اب بڑی بڑی مونچھیں ہلتی دکھائی دے رہی ہیں۔ اب کٹے ہوئے ہاتھ ہوا میں لہرا رہے ہیں، اب صرف ناک ابھر آئی ہے، میرا پورا باپ مجھے آدھا بھی دکھائی نہیں دیتا ہے''۷۸؎۔ رفتہ رفتہ اس نے اپنے داخلی انتشار پر قابو پایا اور حالات سے اس نے مفاہمت کی اس نے سوچا کہ انگلینڈ میں رہ کر ہندوستانی موضوعات و مسائل سے اس کی گہری دلچسپی فطری ہے۔ یہ ایک داخلی طرب ہے۔ اس کا باپ چونکہ ہندوستانی تھا اس لیے وہ اپنے خون سے ہندوستانی اثرات کو ضائع نہیں کر سکتا تھا اس نے ''ہندوستان سے متعلق ایسی مہارت حاصل کی کہ وہ اسکول آف انڈین اسٹڈیز کا ڈائرکٹر ہوگیا۔ ہندوستان سے متعلق موضوعات سے اس کی ماہرانہ واقفیت اور قابلیت ہر جگہ تسلیم کی جانے لگی۔ ناولٹ کے

دوسرے حصے میں ناولٹ نگار نے مارگن کے نام ایک ہندوستانی مداح کا خط درج کیا ہے۔ اس میں بڑی صفائی اور خوبصورتی کے ساتھ ناولٹ نگار نے ہندوستان کے معاشرتی تضادات اور سماجی مسئلوں کی نشاندہی کی ہے۔ رجعت پسندانہ روایتوں کا تذکرہ بھی ہے، غربت و جہالت سے متعلق معاملات بھی، بڑھتی ہوئی آبادی کا مہیب مسئلہ بھی ہے، فرقہ وارانہ فسادات کے ہولناک اثرات بھی اور خشک سالی اور قحط سے پیدا ہونے والی تباہیاں بھی۔ جوگندر پال نے ہندوستانی معاشرے کی فرسودہ خیالی اور بے جان روایتوں کی کھوکھلی تقلید کا سخت محاسبہ کیا ہے مگر اس محاسبے میں طنز کے باوجود سطحی نکتہ چینی کا انداز نہیں ملتا۔ اس کی ایک دلچسپ مثال ملاحظہ کیجیے—

''جب ہمارا کوئی بوڑھا کسی سہاگن کو یہ دعا دیتا ہے کہ تیرے آنگن میں اتنے بچے جمع ہو جائیں کہ تمہارے باہر نکلنے کا راستہ رک جائے تو دھرم کرم کی ناری شردھا سے اس کے پاؤں چھونے کے لیے جھک جاتی ہے۔ زمین ہلنے لگے مسٹر مارگن تو بھونچال آ جاتا ہے۔ زمین کا تو بس یہی کام ہے کہ اپنی اسی جگہ پر جم بس کر پیدا کرتی ہے۔ جتنی زیادہ پیدائش ہوگی، اتنے زیادہ گھر بسیں گے مگر پیداوار— پیدائش کے پیٹ بھرنے کے لیے خوراک— خوراک کے لیے فرٹیلائزر؟— چھوڑیے ہماری ہڈیاں کیا کم ہیں؟ انسانی ہڈیوں سے بڑھ کر اور فرٹیلائزر کیا ہوں گے؟ جاؤ سہاگن اطمینان سے اپنا آدرش پورا کرو۔''۱۷۹

اور ہندوستانی عورت کا یہ آدرش ہے بچے پیدا کرنا۔ ناولٹ کے تیسرے باب کا عنوان ہے ''شیلا''۔ شیلا ایک ہندوستانی نژاد، عیسائی لڑکی ہے۔ یہ ریسرچ کے کاموں میں منہمک ہے اور مارگن کو اپنے ''ریسرچ ورک'' کا گائیڈ بناتی ہے۔ مارگن بھی گائیڈ بننا قبول کرلیتا ہے اور ہندوستانی معاملات سے مارگن گہرا شغف اور وسیع واقفیت رکھتا ہے۔ پہلی بار شیلا ملی تھی تو مارگن سے متعلق عجیب وغریب خیالات اس کے دل میں تھے۔ ملاقات نے شیلا کے تصورات کی نفی کردی۔ مارگن نہ بہت بوڑھا تھا اور بدوضع اور تنکی۔ شیلا کو مارگن پسند آیا۔ مارگن نے بھی شیلا کو پسند کیا۔ ان دونوں کی پسندیدگی بڑھی اور پھر یہ بیوی اور شوہر بن گئے۔

دونوں نے طے کیا کہ 'ہنی مون' منانے کے لیے ہندوستان کا سفر اختیار کیا جائے کیونکہ ''ہندوستان'' نادر لینڈ کی حیثیت رکھتا تھا۔ اس حصے میں ناولٹ نگار نے اس احساس کمتری کی وضاحت کی ہے جس میں عام طور پر ہندوستانی مبتلا ہیں۔ اس کے علاوہ مارگن اور شیلا کے وہ احساسات و تاثرات بھی اہم نوعیت کے حامل ہیں جو ہندوستانیوں کی معاشرتی زندگی کے مشاہدے اور تجربے کے ردعمل میں پیدا ہوتے ہیں۔ ہوٹل میں قیام سے لے کر پلیٹ فارم پر جیب کے کٹ جانے تک متعدد ایسے مرحلے سامنے آتے ہیں جن میں ہندوستانی ماحول کی حقیقت پسندانہ تصویریں جھلکتی ہیں۔ ناولٹ نگار نے فنکارانہ مہارت اور تخلیقی بصیرت سے ہماری معاشرتی زندگی کی ہنستی بولتی تصویریں پیش کردی ہیں۔ مارگن اور شیلا ہندوستان پہنچتے ہیں تو ان کا استقبال کرنے والوں میں ڈاکٹر راجس بھی شامل ہیں۔ ڈاکٹر راجس بہت ہی ادب واحترام کا مظاہرہ کرتے ہوئے مارگن سے کہتے ہیں—

''میری ایک خواہش ہے ڈاکٹر: آپ ہمیں ہمارے ہندوستان پر کم سے کم ون سیریز آف لکچرز ضرور دیجیے۔''

''لیکن میں تو اس لیے یہاں آیا ہوں کہ انڈین ایکسپرٹ ہندوستان کے بارے میں میرے علم میں اضافہ کریں۔''

''ہم ناچیز کیا اضافہ کر سکتے ہیں، ڈاکٹر مارگن؟ اپنے ملک سے ہمارا علم تو صرف نصاب و درس تک محدود ہے۔''

''؟،!''

''آپ کا متعجب ہونا غلط نہیں۔ ہم ہندوستان میں رہ ضرور رہے ہیں مگر ہندوستان پر کوئی معقول ریسرچ کرنے کے لیے ہمیں انگلینڈ کے ماحول کی ضرورت ہے ڈاکٹر مارگن''

''تو پھر ریسرچ کو چھوڑ دیجیے اور اپنی روزمرہ کی انڈین لائف کا سیدھا سادا مشاہدہ کرکے اپنے نتائج اخذ کیجیے۔''

''ہاں ڈاکٹر یہ آپ نے بڑے پتے کی بات کہی ہے۔''[۱۸۰]

اس سے ہندوستانی مزاج کی صحیح تصویر سامنے آتی ہے۔ ڈاکٹر مارگن کے خیالات

میں حقیقت پسندی ہے۔ دوسری طرف ڈاکٹر راجس کے خیالات میں مرغوبیت کا عنصر ہے، کمتری کا احساس ہے، ناولٹ نگار نے نہایت بے باکی سے ہندوستان کے علمی ماحول کی ''مرغوبیت بے جا'' کی نشاندہی کی ہے۔ احساس کمتری کی یہ کیفیت وہ ہے کہ جس میں آزادی کے برسوں بعد بھی لوگ مبتلا ہیں۔ کم وبیش ایسی نوعیت کا واقعہ ہندوستانی یونیورسٹی اسپیشل کانووکیشن سے متعلق ہے۔ جس میں ایک معزز مہمان اپنی امتیازی اہمیت کا مظاہرہ کرتے ہوئے اعلان کرتے ہیں کہ وہ بیک وقت کئی کئی زبانیں بول سکتے ہیں۔ ناولٹ کے آخری حصے کا عنوان ہے ''مارگن''۔ مارگن کے احساسات کی لہروں کے نشیب وفراز کی عکاسی ہی ناولٹ کو مرحلہ انجام پر پہنچاتی ہے۔ وہ ہندوستان آیا تو ہندوستان سے متعلق جو خیالات اس کے ذہن میں تھے وہ چکنا چور ہو گئے۔ یہاں اس نے معاشرتی زندگی کی متضاد کیفیتیں دیکھی۔ ہندوستان کے بڑے بڑے شہروں کے بازار، یوروپی شہروں کے بازاروں کی ترجمانی کرتے نظر آئے۔ دوسری طرف اسے پتہ چلا کہ ہندوستانی دیہاتوں میں اب بھی زندگی پرانے راستوں پر چل رہی ہے جہاں فرسودہ خیالوں کی تیرگی آج بھی موجود ہے۔ مارگن کے تصور میں جو ہندوستان تھا وہ اسے یہاں کہیں نظر نہ آیا۔

''آمد آمد'' کے پلاٹ کی تشکیل میں فنی شعور کی ندرتیں سامنے آتی ہیں۔ اس ناولٹ کی سب سے اہم خصوصیت اس کی تکنیکی شادابی اور اسلوبی ندرت ہے۔ جوگندر پال نے ناولٹ کے پلاٹ کو شعور کی دو تکنیک کے جزوی استعمال کا پابند رکھا ہے۔ مارگن کے خیالات اور اس کے احساسات کی لہریں ہی ناولٹ کے پلاٹ کی تشکیل کرتی ہے۔ ناولٹ نگار کے اپنے بیانات کہیں نہیں ملتے۔ پلاٹ سے وابستہ واقعات کے بہاؤ کا وسیلہ بھی خیال واحساس کی رو ہے۔ ان واقعوں میں سرگرمی عمل نہیں ہے، سرگرمیٔ احساس اور سرگرمیٔ خیال ہے۔ ناولٹ نگار نے واقعات کی ترتیب وتشکیل میں کرداروں کے اعمال سے کام نہیں لیا ہے ان کے افکار واحساسات سے مصرف لیا ہے۔ اس لیے مارگن اور شیلا بھی خیال واحساس کے پیکر بنے نظر آتے ہیں۔ ہندوستان میں آمد کے بعد ان کرداروں میں حرکت وعمل کی کیفیت کچھ تیز نظر آتی ہے۔ لیکن یہاں بھی دراصل ان کے خیال واحساس کی لہریں ہی رہنمائی کا کام انجام دیتی ہیں۔ مرکزی کردار ڈاکٹر مارگن کا ہے جو ہندوستانی نژاد ہے مگر جس کی پرورش و

پرداخت شروع ہی سے انگلینڈ میں ہوتی ہے۔ اس کے کردار میں ایشیا اور یورپ کے تصورات کی یکجائی ہے لیکن وہ پیکرِ عمل سے زیادہ پیکرِ فکر و احساس ہو کر رہ گیا ہے۔ اس کی فکری اور حسی زندگی کے ساتھ اس کی عملی زندگی بھی سامنے آئی ہوتی تو اس کے کردار میں زیادہ کشش ہوتی۔ شیلا کے اندر خودسپردگی کا میلان بے حد نمایاں ہے۔ وہ مارگن کے معاون کردار کی حیثیت تو رکھتی ہے مگر ناولٹ میں اس کے خال و خط پھیکے ہیں۔ اس کی شخصیت کے نقوش بھی مٹے مٹے سے نظر آتے ہیں۔ ان کے علاوہ کچھ ضمنی کردار بھی ہیں مگر ان کی شخصیتیں نامکمل اور بے اثر ہیں۔ ناولٹ کا انجام غیر متوقع نہیں ہے۔ مارگن کے احساسات کے بدلتے ہوئے نقوش، ہندوستان سے متعلق اس کے تصورات کے کئی رنگوں کی ترجمانی کرتے ہیں۔

رام لعل:

رام لعل ان افسانہ نگاروں میں ہیں جنہوں نے ترقی پسند تحریک کے دورِ شباب میں افسانہ نگاری کا آغاز کیا۔ ان کی پہلی کہانی ۱۹۴۳ء میں طبع ہوئی اور پہلا افسانوی مجموعہ ''آئینے'' احمد ندیم قاسمی کے تعارفی مضمون کے ساتھ ۱۹۴۵ء میں شائع ہوا۔ رام لعل بنیادی طور پر ایک افسانہ نگار ہیں۔ اب تک ان کے دس افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ ۱۹۷۱ء میں انہوں نے ایک ناولٹ ''حریف آتشِ پنہاں'' بھی لکھا ہے۔ مجموعی طور پر افسانہ و ناولٹ میں انہوں نے حقیقت پسندانہ شعار اختیار کیا ہے۔

''حریف آتشِ پنہاں'' میں رام لعل نے عصری زندگی کے بعض پہلوؤں کی دلکش ترجمانی کی ہے۔ ان کے اسلوبِ تحریر کی حقیقت پسندانہ روش نے عصری زندگی کی سچائیوں کو اس انداز میں پیش کیا ہے کہ سماجی نشیب و فراز کی بعض سطحیں کھل کر سامنے آ گئی ہیں۔ موجودہ ماحول میں ایسی ناہمواریاں اور گھریلو زندگی کی ایسی الجھنیں جن سے ہمیں اکثر و بیشتر واسطہ پڑتا رہتا ہے اس ناولٹ کا موضوع ہیں۔ وحید عالم ایک نوجوان تھانہ انچارج ہے۔ پولس کے ایک نوجوان اور حوصلہ مند افسر نہیں ہے۔ سماج کی برائیوں اور گمراہیوں کو دور کرنے کے لیے وہ ان تھک جدوجہد کرتا ہے۔ اس کی عہدیدارانہ مشغولیتوں نے اس کے آرام و سکون کو چھین لیا ہے۔ کسی لمحہ اسے چین نہیں۔ اسے احساس ہے کہ قوانین کے محافظ کے لیے کسی وقت بھی بے

فکر بیٹھا رہنا ممکن نہیں۔ اس کی بیوی ذکیہ کو وحید عالم کی یہ ملازمت پسند نہیں ہے۔ اس لیے کہ ایک طرف تو محکمہ پولس والوں کو ہر وقت مار دھار سے سابقہ رہتا ہے اور دوسری طرف فرصت و اطمینان کے اوقات یہاں معدوم ہیں۔ ہر وقت یونیفارم میں تیار رہنا پڑتا ہے، پتہ نہیں کب کہاں ہوں، چوری اور ڈکیتی اور اس طرح کے دوسرے حادثات کے وقوع کے اطلاع آجائے۔ ذکیہ اپنے شوہر کی ہر وقت کی ان مصروفیتوں سے نالاں اور بے زار ہے۔ وحید عالم اس کے ان احساسات سے باخبر ہے۔ مگر وہ ایک متوسط گھرانے کا فرد ہے۔ نوکری چھوڑ دے تو پھر زندہ کیسے رہ سکے گا۔ چنانچہ دونوں مجبوریوں کی حالت میں زندگی گزر بسر کر رہے ہیں۔ وحید عالم اپنے خالہ زاد بھائی اشفاق کی گمراہیوں سے پریشان ہے۔ کئی بار سڑکوں پر آوارہ مزاج نوجوانوں کے ساتھ اس نے اشفاق کی مرمت بھی کی ہے۔ لیکن اشفاق کی بے راہ روی بڑھتی ہی جاتی ہے۔ وحید عالم نے اپنی خالہ کے گھر پہنچ کر بھی اشفاق کی اصلاح کرنی چاہی لیکن اشفاق پر اس کا کوئی اثر نہ ہوا۔ بلکہ الٹا وحید عالم سے اس کی بیوی ذکیہ کچھ اور ناراض ہوگئی۔ ذکیہ کا مطالبہ یہ تھا کہ وحید عالم اشفاق کے معاملہ میں ٹانگ نہ اڑائے مگر وحید عالم، اشفاق کی اصلاح کو اپنی ذمہ داری تصور کرتا تھا اس لیے وہ اشفاق کو اس کے حال پر نہیں چھوڑ سکتا۔ ایک مرتبہ ایسا ہی ایک واقعہ رونما ہوا، وحید عالم نے اشفاق کی اصلاح کے لیے تنبیہ کی تو ذکیہ سے اس کا جھگڑا ایک طویل رنگ اختیار کر گیا۔

"ذکیہ نے وحید عالم کو مخاطب کرتے ہوئے کہا۔ "مجھے اپنے ابا کے یہاں چھوڑ آیئے اسی وقت میں آپ کے ساتھ نہیں رہوں گی۔"

"کیوں نہیں رہوگی؟" اس نے ایک بازو ذکیہ کے گرد حمائل کرنا چاہا لیکن ذکیہ نے اس کا ہاتھ جھٹک دیا۔

"میں کہتی ہوں مجھے گھر مت لے جایئے، میں سیدھی ابا کے پاس جاؤں گی، ان سے کہوں گی مجھے طلاق دلوا دیجئے۔" وحید عالم اسی طرح ہنستا رہا۔

"آخر کیوں؟ میں نے کون سا قصور کیا ہے؟ معلوم تو ہو؟" اس نے ایک سنسان جگہ پر اچانک جیپ روک لی۔ ایک ہاتھ بڑھا کر ذکیہ کے بالوں پر پھیرا۔ اس کی کمر تک لے گیا اور کہا۔ "بتاؤ نا! تم مجھ سے اس قدر خفا

کیوں ہو؟" ذکیہ پھوٹ پھوٹ کر رونے لگی۔ "آپ بہت ظالم ہیں میں
نے کبھی سوچا بھی نہ تھا۔"

نہیں ذکیہ ایسا مت سوچو میں جانتا ہوں، میرا غصہ بہت تیز ہے مجھے اپنے
اوپر اختیار نہیں رہ جاتا لیکن یہ میری ڈیوٹی میں بھی تو شامل ہے جو کچھ میں
کرتا ہوں، وہ مجھے مجبوراً کرنا پڑتا ہے۔ میں دوسروں کی طرح آنکھیں
بند کر کے نہیں رہ سکتا۔ تم دیکھتی ہو، میرے ساتھی اپنے فرائض سے کس
طرح چشم پوشی کر کے اپنی جیبیں بھرنے میں لگے ہیں۔ میں تو کسی سے
پھوٹی کوڑی تک لینے کا روادار نہیں ہوں۔"[181]

اس سے پتہ چلتا ہے کہ پولس محکمے کے دوسرے لوگوں کی طرح وحید عالم نے
فرائض سے چشم پوشی کر کے روپیہ حاصل کرنے کو اپنی زندگی کا مقصد نہیں بنایا ہے۔ وہ جرائم اور
گمراہیوں کی روک تھام کے لیے کاوشیں کرتا ہے اور صحیح معنوں میں اپنے عہدے کے تقاضوں
کو پورا کرنے کا عزم رکھتا ہے جبکہ اس محکمے کے دوسرے افراد اطمینان و آرام کے ساتھ بھی
ہیں اور خوب روپے بھی کماتے ہیں۔ وحید عالم اپنی بیوی کی خوشنودی کے لیے اپنے فرائض
سے کوتاہی برتنے کو ناپسند کرتا ہے لیکن اپنے عہدے کی ذمہ داریوں کے اس شدید احساس اور
ایماندارانہ طرز عمل کے باوجود اس کرپٹ نظام معاشرہ میں اس کا کوئی مقام نہیں۔ بلکہ ایک
مقتولہ لڑکی کی بوڑھی ماں کی فریاد سن کر وہ اپنی جان ہتھیلی پر لے کر قاتل کو زیر کرتا ہے تو الٹا
پھنس جاتا ہے۔ قاتل، وحید عالم کی سخت گرفت اور تنبیہ کی تاب نہ لا کر چل بسا۔ چنانچہ اس
واقعے کو فرقہ وارانہ رنگ دے دیا گیا۔ مقتول مجرم غیر مسلم تھا اور وحید عالم مسلمان۔ چنانچہ اس
سانحہ کو فرقہ وارانہ رنگ دے کر وحید عالم کو معطل کرنے کا مطالبہ کیا جانے لگا۔ وہ اپنے افسر
اعلیٰ سے تبادلہ خیالات کے لیے جا رہا تھا کہ راستے میں غنڈوں کی ایک جماعت نے اس کا
محاصرہ کر لیا اور وحید عالم بڑی مشکلوں سے اپنی جان بچا سکا۔ غنڈوں کی اس جماعت میں اس
کا خالہ زاد بھائی اشفاق بھی تھا۔ وحید عالم کے حواس معطل ہو گئے اور وہ کرب ناک مایوسیوں
میں مبتلا ہو گیا۔ ناولٹ کا انجام یہی ہے۔

ناولٹ کے بہ نظر غائر مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ رام لعل نے افسانوی تقاضوں کی

تکمیل سے آگے بڑھنے کی کوشش نہیں کی ہے۔ یا پھر یہ کہ وہ افسانہ ہی کی تھوڑی سی طویل شکل کو ناولٹ تصور کرتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ ''حریف آتش پنہاں'' مجموعی طور پر ایک کامیاب افسانہ ہی ہے۔ اس کے اندر ناولٹ کی موضوعاتی وسعت اور تکنیکی قوت پیدا نہیں ہو سکی ہے۔ اس کا پلاٹ اکہرا ہے اور معاشرتی زندگی کی بعض الجھنوں اور مسئلوں کی عکاسی تو کرتا ہے مگر اس میں وہ تنوع نہیں ہے جو قصے کے پلاٹ کو افسانوی دائرے سے نکال کر ناولٹ کی حدود میں لے جاتا ہے۔ اس کے واقعات بالکل محدود نوعیت کے حامل ہیں۔ کرداروں میں بھی پھیلاؤ نہیں ہے۔ حتیٰ کہ مرکزی کردار میں اتنی وسعت تو ہونی ہی چاہئے کہ جس کے ذریعہ زندگی کے بعض اہم پہلوؤں پر روشنی پڑتی ہو۔ افسانوی کرداروں ہی کی طرح ناولٹ کے کردار بھی اپنا واضح امیج قایم نہ کر سکیں تو یہ بات ناولٹ کے فنی تقاضوں کے لیے مستحسن نہیں ہے۔ افسانے کے پلاٹ کا اختصار ہی اس کا متقاضی ہے کہ کردار کے کسی ایک مخصوص پہلو ہی کو اس رنگ میں نمایاں کیا جائے کہ افسانے کا مرکزی تاثر گہرا ہو کر سامنے آجائے۔ ناولٹ کے مرکزی کردار کے لیے کئی پہلو پیش کئے جاتے ہیں۔ البتہ احتیاط یہ ہوتی ہے کہ یہ تمام پہلو ایک دوسرے سے کوئی نہ کوئی وابستگی ضرور رکھتے ہوں اور سب مل کر اس کا بھرپور امیج بنائیں تاکہ مجموعی تاثر واضح اور دیرپا ہو۔ ''حریف آتش پنہاں'' کے وحید عالم میں یہ خصوصیت نہیں ملتی۔ ناولٹ نگار کے نقطہ نظر کی صالحیت پسندی کا اعتراف تو کیا جا سکتا ہے مگر اس کے فنی شعور کا مظاہرہ پوری کامیابی کے ساتھ نہیں ہو سکا ہے۔

چھٹا باب

مستقبل کے امکانات

قصہ نگاری کی ایک اہم اور مقبول صنف کی حیثیت سے ناولٹ نگاری کے میلان نے جو ارتقائی مدارج طے کیے، اس کی تفصیل گذشتہ اوراق میں پیش کی جا چکی ہے۔ ارتقا کے ان مرحلوں کو جتنی تیزی اور خوش اسلوبی کے ساتھ طے کیا گیا اس سے بہر حال یہ روشن ہے کہ ناولٹ نگاری کا شعور نئے تخلیقی امکانات کی جستجو میں منہمک ہے۔ یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ناولٹ کے نام پر اب تک جتنے تخلیقی نمونے پیش کیے گئے ان میں سب کی قدر و قیمت یکساں ہے اور نہ یہ فیصلہ کیا جا سکتا ہے کہ ان سب کی فنی اہمیت برابر ہے۔ اس کے باوجود اس حقیقت سے کسی طرح انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ناولٹ نگاری کی روایت نے مختلف ادوار میں ترقی کی گذرگاہیں طے کیں۔ ناولٹ نگاری کا شعور منجمد نہیں رہا، اس نے معاشرتی زندگی کی سرگرمیوں، حقیقتوں، تلخیوں اور مسرتوں کا گہرا ادراک کیا اور زندگی اور فن کے ایک معتبر اور خوشگوار امتزاج تک پہنچنے کی کاوش کی۔ چنانچہ ان ناولٹوں میں انحطاط پذیر معاشرے کی جیتی جاگتی تصویریں بھی موجود ہیں اور مستقبل کی حوصلہ انگیز آرزومندی بھی۔ ان میں تخیل کی لطافتیں بھی ہیں اور واقعیت کی سختیاں بھی، تجربات و مشاہدات کی وسعتیں بھی ہیں اور جذبہ و احساس کی پرخلوص دردمندی بھی، ہنگامہ، خیر و شر کے درمیان ابھرنے والی انسان دوستی اور وسیع النظری بھی ہے اور انسانی فطرت اور نفسیات کے تقاضے بھی۔ سماجی تضادات کی عکاسی بھی ہے اور داخلی تضادات کی ترجمانی بھی۔ ہمارے ناولٹ نگاروں نے تخلیقی موضوعات کی دریافت کے لیے زندگی کے تمام پہلوؤں تک رسائی کی کوششیں کی ہیں۔ اور اس کے ساتھ ساتھ انہوں نے تکنیکی اور اسلوبی جہتوں سے بھی اس صنف کے فنی مطالبوں کی تکمیل کی جستجو کی ہے۔ عام بیانیہ تکنیک کے ساتھ، شعور کی رو تکنیک کے تجربے بھی ہوئے، اشارتی، علامتی اور مطالعہ سے پتہ

چلتا ہے کہ اس صنف قصہ نے اپنے مختصر سے ماضی میں ایک وقیع اور قابل قدر سرمایہ فراہم کردیا ہے۔

میرا خیال ہے کہ روایت اور تجربے کی باہمی آمیزش کا یہ سلسلہ اسی طرح برقرار رہا تو ناولٹ نگاری کا شعور فنی اور فکری دونوں جہتوں سے اچھی اور دلکش تخلیقی نمونے سامنے لائے گا۔ ناولٹ کی ضخامت اور طوالت اور افسانے کی تشنگی آمیز اختصار کے درمیان کی یہ راہ زیادہ روشن ہے۔ کثرت مشاغل اور عدیم الفرصتی کی وجہ سے عام طور پر اب طویل ناولوں کے مطالعہ کا شوق ماند پڑتا جارہا ہے۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ گئودان، آگ کا دریا، خدا کی بستی، تلاش بہاراں، اداس نسلیں، لہو کے پھول، اور انقلاب جیسے ناول اب کم ہی لکھے جارہے ہیں۔ پریم چند، قرۃ العین حیدر، شوکت صدیقی، جمیلہ ہاشمی، عبداللہ حسین، حیات اللہ انصاری اور خواجہ احمد عباس کے مذکورہ ناولوں کے قارئین کا حلقہ محدود ہے۔ ظاہر ہے کہ ہر نمونۂ تخلیق، اپنے قاریوں کا متلاشی ہوتا ہے۔ قارئین کی عدم دلچسپی اور عدم توجہی فطری طور پر فنکار کو بھی متاثر کرتی ہے۔ فرصت کی کمی اور مشاغل کی زیادتی طویل اور ضخیم ناولوں کے مطالعے کی راہ میں رکاوٹ ڈالتی ہے اور اس کی وجہ سے قارئین قصے کی دوسری صنف کی طرف متوجہ ہوکر اپنے ذوق مطالعہ کی تسکین چاہتے ہیں۔ افسانے کے اختصار کی وجہ سے یہ قارئین ایک تشنگی سی محسوس کرتے ہیں۔ زندگی کی بہت سی پھیلی ہوئی تصویر کی طرف متوجہ ہونے کا موقعہ انہیں حاصل نہیں ہے تو اس کی سمٹی اور سکڑی ہوئی تصویر سے بھی ان کی تشفی نہیں ہو پاتی۔ ناول اور افسانے کے مقابلے میں ناولٹ ایک ایسی صنف قصہ ہے جس کے قاریوں کی صف لمبی ہے۔ ناولٹ کے قارئین اور شائقین کی یہ طویل قطار متقاضی ہے کہ اس کے فن کو اور خوبصورتی سے برتا جائے۔ ظاہر ہے کہ ارتقا کی راہ مسدود نہیں ہوئی ہے۔ ماضی میں ہمارے ناولٹ نگاروں نے زندگی سے جو قربت اختیار کی ہے، انفرادی اور اجتماعی مسئلوں سے واقفیت اور دردمندانہ وابستگی کی جو مثالیں فنی نمونوں کی شکل میں پیش کی ہیں ان کی روشنی میں، میں نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ناولٹ نگاری کا تخلیقی میلان مستقبل میں مزید دل کش فنی نمونوں کو جنم دے گا۔ اس کے ارتقائی امکانات روشن ہیں۔ اس کے دو واضح اسباب ہیں۔ پہلا سبب تو خود اس صنف قصہ کی وہ قوت ہے جو اسے عصری زندگی کے تقاضوں سے ہم آہنگ رکھتی ہے۔ یعنی صنفی طور پر

ناولٹ کے فنی مزاج میں ایک ایسا متوازن اختصار اور ایسی محدود وسعت ہے کہ جس کے وسیلے سے انفرادی اور اجتماعی زندگی سے متعلق مشاہدے اور تجربے زیادہ حسن واثر کے ساتھ پیش کئے جا سکتے ہیں۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ ناول اور افسانہ کے مقابلہ میں اس کے قارئین کی تعداد زیادہ ہے۔ قارئین کا ذوق وشوق بھی وسیلہ اظہار کو ترقی یافتہ امکانات سے روشناس کرانے میں معاون ثابت ہوتا رہا ہے۔ اصناف شاعری میں قصیدہ اور غزل کے صنفی امتیاز سے یہ بات صاف ہو سکتی ہے۔ قصیدہ نگاری کی روایتوں کے اضمحلال کا ایک اہم سبب یہ ہے کہ اب اس صنف شاعری سے دلچسپی لینے والے لوگ برائے نام ہیں۔ غزل کی محبوبیت اور مقبولیت نے آج بھی اس صنف کو باوقار اور شاداب بنائے رکھا ہے۔ اسی طرح ناولٹوں سے اس کے پڑھنے والوں کی دلچسپی بھی اس صنف قصہ کے فروغ کی ایک اہم وجہ ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ فنی اور فکری طور پر دلکش اور مکمل ناولٹوں کی تخلیق ہی اس صنف قصہ کی امتیازی اہمیت کو واضح کرنے کا ذریعہ بنے گا۔ اس کے لیے ہمارے ناولٹ نگاروں کو تخئیل آفرینی اور تصور پرستی کے دلفریب دام سے نکلنا ہوگا۔ زندگی کی قوتوں کو پوری طرح اپنے تخلیقی شعور کا حصہ بنائے بغیر کسی ایسے نمونہ فن کی تخلیق کرنا بہت دشوار ہے جس کی کشش پڑھنے والوں کو اس طرح متوجہ اور متاثر کرے کہ یہ تاثر جمالیاتی راہوں سے بہتر تبدیلیوں کا امکان نمایاں کر دے۔ ہمارے ناولٹ نگاروں نے اس انداز میں اگر اپنا تخلیقی انہماک برقرار رکھا تو یقینی طور پر قصے کی یہ جدید صنف ابھی اور ترقی کرے گی۔

ساتواں باب

اردو میں ناولٹ نگاری ایک مجموعی جائزہ

میں اپنی تمام تحقیقی کاوشوں کے بعد اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ ناولٹ، اصناف ادب کی ایک ایسی صنف ہے۔ جس کے سلسلہ میں ہمارے علمی اور ادبی خیالات اب تک واضح نہیں ہو سکے ہیں۔ اس صنف قصہ کے امتیازی اوصاف کی افہام و تفہیم میں عام طور پر لوگ الجھنوں میں مبتلا ہیں۔ کچھ لوگ اسے اس انداز میں پیش کرتے ہیں کہ ناولٹ اور طویل مختصر افسانے میں امتیاز کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ کچھ لوگ ناولٹ کے اوصاف کی نشاندہی کے لیے ناول ہی کے اوصاف کی وضاحت کو کافی سمجھتے ہیں۔ اور کچھ ایسے بھی ہیں جو اس صنف کے الگ وجود ہی کے منکر ہیں۔ میرا خیال ہے کہ یہ الجھن تنقید نگاروں کی پیدا کی ہوئی نہیں ہے، تخلیق کاروں نے ہی اسے فروغ دیا ہے۔ ناول، ناولٹ اور افسانہ کا فرق بادی النظر میں ان کی ضخامت سے مقرر ہوتا ہے۔ حالانکہ ایسی بات نہیں ہے۔ صرف ضخامت کا کم و بیش ہونا ہی قصے کی ان صنفوں کے امتیازات کو نمایاں کرنے کا سبب نہیں ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ ایک طویل قصہ ہمیشہ ناول اور ایک مختصر قصہ ہمیشہ افسانہ ہی ہو۔ کبھی افسانہ اتنا طویل بھی ہوتا ہے کہ اس کے پیکر پر ناول کا گمان ہونے لگتا ہے اور کبھی ناول اپنے محدود میدان کی وجہ سے طویل مختصر افسانہ دکھائی دیتا ہے۔ ناولٹ کبھی طویل مختصر افسانے کے رینج میں داخل ہو سکتا ہے اور کبھی اس پر ناول کا رنگ بھی چڑھ سکتا ہے۔ قصے کی ان صنفوں کا بنیادی فرق عام طور پر ان کے کینوس کی حدود اور واقعوں اور کرداروں کے برتاؤ کی تخلیقی نوعیت سے سامنے آتا ہے۔ ناول کے کینوس میں اتنی وسعت ہوتی ہے کہ اس میں کسی نہ کسی خاص عہد کے تہذیبی ارتقا اور معاشرتی حالات کا مکمل انعکاس ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے ناول نگار کے فرائض مورخ کے فرائض سے ملتے جلتے ہوتے ہیں۔ فرق یہ ہوتا ہے کہ مورخ محض تاریخی حقائق کے بیان پر اکتفا کرتا ہے اور ناول

نگار تاریخی حقیقتوں کو معاشرتی تغیرات اور انسانی آرزومندی کے ساتھ، کردار، پلاٹ اور منظر کی مدد سے پیش کرتا ہے۔ یعنی اس خاص عہد کی جیتی جاگتی، مچلتی اور دھڑکتی زندگی کی آئینہ سامانی کرتا ہے۔ ناول کے مقابلے میں افسانے کے کینوس میں ایک معنی خیز محدودیت ہوتی ہے۔ یعنی افسانہ نگار کردار، پلاٹ اور منظر کی مدد سے زندگی کے کسی ایک پہلو، کسی ایک رخ اور کسی ایک گوشے کو اجاگر کرتا ہے۔ افسانے کے اختصار میں اس کی گنجائش نہیں کہ وہ ناول کی طرح مجلسی آداب، تہذیبی متعلقات اور معاشرتی حقائق کو تفصیل کے ساتھ منظر عام پر لا سکے۔ تیسری طرف ناولٹ کے پلاٹ میں اس کی گنجائش موجود ہوتی ہے کہ اس کا محدود واقعاتی کینوس ایک مخصوص عہد کی اہم ترین تہذیبی اقدار اور معاشرتی روایتوں کو اس طرح منعکس کردے کہ اس کے انجام پر پہنچ کر قاری کو کسی طرح کے انتشار میں مبتلا نہ ہونا پڑے۔ اسی لیے ناولٹ کے واقعات میں پھیلاؤ ہوتا ہے لیکن احتیاط یہ ملحوظ ہوتی ہے کہ تمام واقعوں کا مزاج کوئی نہ کوئی مطابقت رکھتا ہو۔

ان اصناف قصہ کا ایک نہایت اہم فرق ان کے تاثر کی نوعیت سے سامنے آتا ہے۔ ناول میں مختلف واقعات اور متعدد کردار مختلف اور متنوع تاثرات مرتسم کرتے ہیں۔ یہ اثرات کئی شاخوں میں تقسیم ہو کر آگے بڑھتے ہیں اور پھر ایک مجموعی اور بنیادی تاثر پیش کرتے ہیں۔ اس کے کردار باقاعدہ نشو و نما اور فطری ارتقا کے مرحلے طے کرتے ہیں اور تمام ضمنی کرداروں کا ایک ہی مقصد ہوتا ہے کہ وہ مرکزی کرداروں کو نمایاں کرتے چلے جائیں۔ ضمنی کرداروں کے نقوش ہلکے ہوتے ہیں مگر مرکزی کرداروں کے نقوش گہرے اور دیرپا ہوتے ہیں۔ دوسری طرف افسانے کا کوئی نہ کوئی ایک بنیادی نقطہ ہوتا ہے۔ افسانے کے تمام واقعات اسی بنیادی نقطے کو ابھارنے کے لیے وقف ہوتے ہیں۔ یہاں مقصد کی اکائی بھی ہوتی ہے اور تاثر کی پرزور وحدت بھی۔ افسانوں میں کرداروں کی تعداد تو محدود ہوتی ہے۔ اس کے تمام واقعے مل کے ایک مرکزی کردار کے کسی ایک پہلو ہی کو نمایاں کرتے ہیں۔ یا تمام واقعوں سے کسی ایک ہی صورت حال کی تشکیل افسانہ نگار کا مقصد ہوتا ہے۔ ناولٹ کے تاثر میں وحدت تو ہوتی ہے لیکن اس وحدت کے پس منظر میں ایسے متنوع واقعات موجود ہوتے ہیں کہ تاثراتی مرکز پر ٹھہر کر غور کیا جائے تو آہستہ آہستہ تاثر کی لہریں پھیلتی سی نظر آتی ہیں۔ اس کے

کرداروں میں اتنی صلاحیت ہوتی ہے کہ وہ اپنے آپ سے وابستہ دور کی اہم تہذیبی کروٹوں کو روشن کر سکیں۔

میں نے تحقیق و مطالعہ کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ایک مستقل صنف قصہ کی حیثیت سے ناولٹ کے فروغ کی راہیں تو ہموار ہوئی ہیں مگر اس کا ابھی فنی اور فطری ارتقا باقی ہے۔ ایک الگ فنی اور ادبی صنف بننے کے لیے ابھی اسے تدریجی ارتقا کے اور مرحلوں سے گذرنا ہے۔ ہمارے ناولٹ نگاروں کا تخلیقی انہماک برقرار رہا اور ان کی فنی ریاضتیں جاری رہیں تو یقینی طور پر ناولٹ نگاری کی روایتیں، اظہار کے نئے امکانات دریافت کرنے میں کامیاب ہوں گی۔ یہ صحیح ہے کہ ابھی اس صنف کے تعلق سے خیالات واضح نہیں ہیں۔ پر جگہ جگہ الجھنیں اور پے چیدگیاں بھی ہیں لیکن ناولٹ نگاروں کا ذوق تخلیق اسی طرح سرگرم عمل رہا تو بہت جلد یہ صنف قصہ اصناف ادب میں نہایت اہم اور ممتاز مقام حاصل کرے گا۔

کتابیات

تنقید

۱. ادبی تخلیق اور ناول، ڈاکٹر محمد احسن فاروقی ۱۹۶۳ء کراچی

۲. اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ڈاکٹر محمد احسن فاروقی ۱۹۶۲ء لکھنؤ

۳. ادبی تنقید، ڈاکٹر محمد حسن ۱۹۵۴ء لکھنؤ

۴. اردو زبان اور فن داستان گوئی، کلیم الدین احمد ۱۹۵۶ء لکھنؤ

۵. ادب اور سماج، سید احتشام حسین ۱۹۴۸ء بمبئی

۶. ادب اور انقلاب، ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری بمبئی۔

۷. افادی ادب، اختر انصاری ۱۹۴۶ء دہلی

۸. اردو شاعری کا سماجی پس منظر، ڈاکٹر اعجاز حسین ۱۹۶۸ء الہ آباد

۹. اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، ڈاکٹر خلیل الرحمن اعظمی ۱۹۷۲ء علی گڑھ

۱۰. اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند ۱۹۵۴ء کراچی

۱۱. ادب اور شعور، ممتاز حسین ۱۹۶۱ء کراچی

۱۲. آدمی اور انسان، محمد حسن عسکری ۱۹۵۳ء لاہور

۱۳. آج کا اردو ادب، ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ۱۹۷۵ء علی گڑھ

۱۴. افسانہ مجنوں گورکھپوری ۱۹۳۵ء گورکھپور

۱۵. اردو تھیٹر، ڈاکٹر عبدالعلیم نامی ۱۹۶۲ء کراچی

۱۶. بوطیقا ارسطو (عزیز احمد ترجمہ) ۱۹۴۱ء دہلی

۱۷. بیسویں صدی میں اردو ناول، ڈاکٹر یوسف سرمست ۱۹۷۳ء حیدر آباد

۱۸. پریم چند کا تنقیدی مطالعہ، ڈاکٹر قمر رئیس ۱۹۶۳ء علی گڑھ

۱۹. پریم چند کہانی کا رہنما، ڈاکٹر جعفر رضا ۱۹۶۹ء الہ آباد

۲۰. تلاش و توازن، ڈاکٹر قمر رئیس ۱۹۶۸ء دہلی

۲۱. ترقی پسند ادب، عزیز احمد ۱۹۴۵ء حیدر آباد

۲۲. تنقید اور عملی تنقید، احتشام حسین ۱۹۵۳ء دہلی

۲۳. تنقیدیں، ڈاکٹر خورشید الاسلام ۱۹۵۷ء لکھنؤ

۲۴. تنقید و تحلیل، ڈاکٹر شبیہ الحسن ۱۹۵۹ء لکھنؤ

۲۵. تنقید و احتساب، ڈاکٹر وزیر آغا ۱۹۷۶ء علی گڑھ

۲۶. تنقید کیا ہے، آل احمد سرور ۱۹۵۹ء دہلی

۲۷. دنیائے افسانہ، عبدالقادر سروری ۱۹۳۵ء حیدر آباد

۲۸. داستان سے افسانے تک، وقار عظیم ۱۹۶۰ء کراچی

۲۹. داستان تاریخ اردو، حامد حسن قادری ۱۹۴۱ء دہلی

۳۰. ذوق ادب اور شعور، احتشام حسین ۱۹۵۵ء لکھنؤ

۳۱. روایت اور بغاوت، احتشام حسین ۱۹۵۶ء لکھنؤ

۳۲. روشنائی، سید سجاد ظہیر ۱۹۵۹ء دہلی

۳۳. سرشار کی ناول نگاری، ڈاکٹر ادیب ۱۹۶۱ء کراچی

۳۴. فن افسانہ نگاری، وقار عظیم ۱۹۶۹ء دہلی

۳۵. مرزا رسوا — حیات اور کارنامے، ڈاکٹر آدم شیخ ۱۹۶۸ء لکھنؤ

۳۶. ناول کی تاریخ اور تنقید، علی عباس حسینی ...... لکھنؤ

۳۷. نئے ادبی رجحانات، ڈاکٹر اعجاز حسین ۱۹۵۷ء الہ آباد

۳۸. ناول کیا ہے، ڈاکٹر فاروقی اور ڈاکٹر ہاشمی ۱۹۶۰ء لکھنؤ

۳۹. نئی پرانی قدریں، ڈاکٹر شوکت سبزواری ۱۹۶۱ء کراچی

۴۰. ہماری داستانیں، وقار عظیم ۱۹۶۹ء دہلی

ناول

۱. ایک چادر میلی سی، راجندر سنگھ بیدی ۱۹۶۴ء دہلی
۲. امراؤ جان ادا، مرزا ہادی رسوا ۱۹۵۸ء دہلی
۳. اپنے دکھ مجھے دے دو، راجندر سنگھ بیدی ۱۹۷۳ء دہلی
۴. ایام عرب، عبدالحلیم شرر ۱۹۱۵ء لکھنؤ
۵. ایوان غزل، جیلانی بانو ۱۹۷۶ء نئی دہلی
۶. اداس نسلیں، عبداللہ حسین ...... کراچی
۷. ابن الوقت، نذیر احمد ...... لاہور
۸. آبلہ پا، رفیہ فصیح احمد ...... کراچی
۹. ایک شاعر کا انجام، نیاز فتح پوری ۱۹۱۲ لکھنؤ
۱۰. آنگن، خدیجہ مستور ...... لکھنؤ
۱۱. بنت الوقت، راشد الخیری ۱۹۳۳ء دہلی
۱۲. ٹیڑھی لکیر، عصمت چغتائی ....
۱۳. جلوۂ ایثار، پریم چند ۱۹۱۲ء الہ آباد
۱۴. جمالستان، نیاز فتح پوری ....
۱۵. چور بازار، ابراہیم جلیس ۱۹۴۶ء حیدرآباد
۱۶. خدا کی بستی، شوکت صدیقی ...... کراچی
۱۷. خواب ہستی، مرزا محمد سعید ۱۹۳۷ء لاہور
۱۸. سنجوگ، راشد الخیری ۱۹۳۳ء لاہور
۱۹. سپنوں کے دیس میں، اختر اورینوی ۱۹۶۹ء پٹنہ
۲۰. سراب، مجنوں گورکھپوری ۱۹۴۵ء حیدرآباد
۲۱. سیاہ سرخ سفید، آمنہ ابوالحسن ۱۹۶۸ء حیدرآباد

۲۲. شیاما، کشن پرشاد کول مطبوعہ الہ آباد
۲۳. شاہدہ، ناہید انجم ۱۹۶۷ء دہلی
۲۴. ضدی، عصمت چغتائی مطبوعہ الہ آباد
۲۵. صفورہ، بلقیس ظفر ۱۹۶۵ء دہلی
۲۶. غبن، پریم چند ۱۹۴۵ء الہ آباد
۲۷. فردوس بریں، عبدالحلیم شرر ۱۹۶۱ء لاہور
۲۸. قطرے سے گہر ہونے تک، صالحہ عابد حسین ۱۹۵۷ء لکھنؤ
۲۹. کانٹے، رضیہ سجاد ظہیر ۱۹۶۱ء دہلی
۳۰. کنج عافیت، سدرشن ۱۹۲۶ء مطبوعہ دہلی
۳۱. گوشۂ عافیت، پریم چند ۱۹۲۹ء لاہور
۳۲. گئودان، پریم چند ۱۹۶۱ء دہلی
۳۳. لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، مسعود حسن رضوی مطبوعہ لکھنؤ
۳۴. لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، مسعود حسن رضوی مطبوعہ لکھنؤ
۳۵. لندن کی ایک رات، سجاد ظہیر مطبوعہ الہ آباد
۳۶. مثنوی قطب مشتری، مرتبہ عبدالحق مطبوعہ دہلی
۳۷. مباحث گلزار نسیم، مولفہ مرزا شیرازی ۱۹۱۳ء لکھنؤ
۳۸. میلہ گھومنی، علی عباس حسینی مطبوعہ لاہور
۳۹. میرے بھی صنم خانے، قرۃ العین حیدر ۱۹۴۸ء دہلی
۴۰. نرملا، پریم چند مطبوعہ دہلی
۴۱. نگارستان، نیاز فتح پوری مطبوعہ لکھنؤ
۴۲. ہوس، عزیز احمد مطبوعہ لاہور
۴۳. ہتیا اور دوسرے افسانے، مجنون ۱۹۳۵ء دہلی

رسائل

۱. شاہکار، ناولٹ نمبر ۱۹۵۸ء دہلی

۲. شاہکار، ناولٹ نمبر شمارہ ۵۵ الہ آباد

۳. شاعر، ناولٹ نمبر ۱۹۷۱ء بمبئی

۴. سویرا، ادب اور آرٹ شمارہ ۲۱-۲۰-۱۹ لاہور

۵. کتاب، افسانہ نمبر ۱۹۶۲ء لکھنؤ

۶. سیپ، سہ ماہی شمارہ ۱۴ کراچی

۷. ادب لطیف، سالنامہ ۱۹۶۸ء لاہور

۸. کتاب، افسانہ نمبر ۱۹۷۰ء لکھنؤ

۹. شاعر، کرشن چندر نمبر ۱۹۶۷ء بمبئی

۱۰. نگار پاکستان، مسائل ادب نمبر ۱۹۶۸ء کراچی

۱۱. نقوش، مشترکہ شمارہ ۱۹۵۴ء لاہور

۱۲. نیرنگ خیال، خاص نمبر ۱۹۶۸ء لاہور

۱۳. نئی قدریں، سالنامہ ۱۹۶۹ء حیدر آباد (پاکستان)

۱۴. نقوش، خصوصی شمارہ ۱۹۶۵ء لاہور

۱۵. نگار، اصناف ادب نمبر ۱۹۶۶ء کراچی

۱۶. نقوش، پنج سالہ نمبر ۱۹۵۳ء لاہور

۱۷. پگڈنڈی، سجاد حیدر یلدرم نمبر ۱۹۵۸ء امرتسر

۱۸. نگار، نیاز فتح پوری نمبر (دو حصہ) ۱۹۶۳ء کراچی

۱۹. کتاب، خاص نمبر ۱۹۷۳ء لکھنؤ

۲۰. قند، ڈراما نمبر ....

انگریزی کی کتابیں

1. Aspects of NovelE.M.Forster 1962 London
2. Aspect of Fiction Howard E. Hugo 1962 Boston
3. The Art of the Novel Pelham Edgar 1933 New York
4. The Craft of Fiction Percy Lubbock 1939 London
5. Forms of Modern Fiction Edt. W. Vano'Lonner 1962 Bloomington
6. The Future of the Novel Henry Jemes 1956 New York
7. Realatics of Fiction Noncy Hale 1962 Canada
8. Four Decades of Indian Literature P. Machwe 1976 Delhi
9. October Revolutions— Impact on Indian literature Q. Rais 1977 Delhi

---

حواشی

۱۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو، آسپکٹ آف دی ناول، ص ۹۴-۹۳
۲۔ دی ناول اینڈ دی پیپل، ص ۶۷
۳۔ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ص ۸
۴۔ ہماری داستانیں، ص ۱۴
۵۔ داستان سے افسانے تک، ص ۳
۶۔ مطالعہ و تنقید، ص ۱۵۱
۷۔ فن داستان گوئی، کلیم الدین احمد، ص ۱۱
۸۔ ہماری داستانیں، ص ۱۱
۹۔ بیسوی صدی میں اردو ناول، ص ۴
۱۰۔ خزینۃ الاسرار، ص ۵۰۶
۱۱۔ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ص ۱۳
۱۲۔ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ص ۱۲
۱۳۔ فسانہ عجائب کا بنیادی فن، ص ۱۰
۱۴۔ مثنوی کا فن اور اردو مثنویاں، ص ۱۹
۱۵۔ میر تقی میر — حیات اور شاعری، ص ۴۲۰
۱۶۔ ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اور مثنویاں، ڈاکٹر نارنگ، ص ۸
۱۷۔ مقدمہ، مثنوی قطب مشتری، ص ۱
۱۸۔ مقدمہ مثنوی قطب مشتری، ص ۲
۱۹۔ مقدمہ مثنوی قطب مشتری، ص ۳
۲۰۔ ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں، ڈاکٹر نارنگ، ص ۸
۲۱۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو، پنجاب میں اردو، ص ۲۰۹ تا ۲۱۱

۲۲ پنجاب میں اردو، ص ۲۱۱-۲۱۲

۲۳ عکس اور آئینے، ص ۴۲

۲۴ مقدمہ شعر و شاعری

۲۵ نانک ساگر، ص ۳۷-۳۸

۲۶ اردو ڈراما، تاریخ و تنقید، ص ۸۰

۲۷ آجکل دہلی، ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء، ص ۱۴

۲۸ آجکل دہلی، ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء، ص ۴

۲۹ آغا حشر اور ان کے ڈرامے، ص ۴۷

۳۰ ناول کیا ہے، ص ۱۴۲

۳۱ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ص ۲۶

۳۲ ملاحظہ ہو، اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ص ۵۸

۳۳ ملاحظہ ہو، اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ص ۲۶ اور ۵۹

۳۴ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ص ۵۷

۳۵ داستان سے افسانے تک، ص ۵۹

۳۶ بیسوی صدی میں اردو ناول، ص ۱۴

۳۷ پریم چند کا تنقیدی مطالعہ، ص ۱۴۲

۳۸ تلاش و توازن، ص ۲۱

۳۹ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ص ۶۱

۴۰ بیسوی صدی میں اردو ناول، ص ۱۸

۴۱ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ص ۶۱

۴۲ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ص ۲۲۰

۴۳ پریم چند کا تنقیدی مطالعہ، ص ۱۵۱

۴۴ ادب اور سماج، ص ۹۱

۴۵ آسپکٹس آف دی ناول، ص ۹۴

۴۶ مطالعہ وتنقید، ۱۶۲

۴۷ دنیائے افسانہ، ص ۱۶۵

۴۸ ملک العزیز ورجینا ۱۸۸۸، میں شائع ہوا تھا جس کے خاتمے پر یہ عبارت درج تھی۔ ''غالباً اردو میں یہ اپنی طرز کا پہلا ناول ہے۔ ہمارے مسلمان دوستوں نے اس ناول کو حد سے زیادہ پسند کیا اس ناول نے قوم اسلام کے وہ کارنامے دکھائے جو بجھے ہوئے جوشوں اور پژمردہ حوصلوں کو از سر نو زندہ کر سکتے ہیں...... '' ص ۳

۴۹ پریم چند کا تنقیدی مطالعہ، ص ۲۲

۵۰ داستان سے افسانے تک، ص ۶۹

۵۱ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ص ۱۰۸

۵۲ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ص ۲۸۲

۵۳ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ص ۱۱۸

۵۴ ترقی پسند ادب، ص ۱۴۵

۵۵ مرزا رسوا، حیات اور ناول نگاری، ص ۵۰

۵۶ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ص ۱۳۳

۵۷ تنقیدیں، ص ۴۵

۵۸ تلاش وتوازن، ص ۳۳

۵۹ ملاحظہ ہو بیسویں صدی میں اردو ناول، ص ۶۸

۶۰ ملاحظہ ہو بیسویں صدی میں اردو ناول، ص ۷۴-۷۵

۶۱ ملاحظہ ہو اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ص ۱۳۷-۱۳۸

۶۲ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ص ۱۴۴

۶۳ مطالعہ وتنقید، ص ۱۷۴

۶۴ ترقی پسند اردو ادب، ص ۱۴۶

۶۵ ناول کیا ہے، ص ۱۵۰

۶۶ مطالعہ وتنقید، ص ۱۹۸

۶۷۔ شانتی کے جودھا، پریم چند، ص ۴۸

۶۸۔ پریم چند کا تنقیدی مطالعہ، ص ۱۷۲

۶۹۔ پریم چند کا تنقیدی مطالعہ، ص ۱۶۹ تا ۴۹۱

۷۰۔ نیا ادب، جنوری فروری ۱۹۴۱ء، ص ۱۷۶

۷۱۔ پریم چند کا تنقیدی مطالعہ، ص ۴۱۴

۷۲۔ پریم چند کا تنقیدی مطالعہ، ص ۴۱۹

۷۳۔ روشنائی، ص ۱۴۵

۷۴۔ ای ایم فارسٹر ۱۸۷۱ء میں پیدا ہوا۔ اس کے درج ذیل ناول اور افسانوی مجموعے ہیں:

1. Where Angels fear to tread (ناول) ۱۹۰۵
2. The Longest Journey (ناول) ۱۹۰۷
3. A Room with a view (ناول) ۱۹۰۸
4. Howard's Eid (ناول) ۱۹۱۰
5. The Celestial Ommilius (افسانہ) ۱۹۱۱
6. A Passage to India (ناول) ۱۹۲۴
7. The Eternal Moment (افسانہ) ۱۹۲۸

۷۵۔ نوٹنگھم شائر کا یہ مشہور ادیب ۱۸۸۵ء میں پیدا ہوا۔ ۱۹۱۴ء کی جنگ عظیم کے بعد لارنس نے ایک اضطراب انگیز زندگی گذاری۔ اس کی بے قرار اور ناآسودہ روح امریکہ کے جنوب مغرب علاقوں، میکسیکو، جنوبی یورپ اور آلپس کے دامن میں سکون و امن تلاش کرتی رہی۔ ۱۹۳۰ء میں انتقال ہوا۔ شاعر و ناقد کے ساتھ ناول نگار اور افسانہ نگار بھی تھا۔ ناول و افسانہ کی درج ذیل کتابیں معروف ہیں:

1. The White Peacock ناول ۱۹۱۱
2. Sons and Lovers ناول ۱۹۱۳
3. The Rainbow ناول ۱۹۱۵
4. Woman in Love ناول ۱۹۲۱

5. Aaron's Rod ناول ۱۹۲۲
6. Kangaroo ناول ۱۹۲۳
7. The Plumed Serpent ناول ۱۹۲۶
8. Lady Chatterley's Lover ناول ۱۹۲۸
9. Enland my England افسانہ ۱۹۲۲
10. The Woman who rode away افسانہ ۱۹۲۸

۶ے Psycho-Analysis of the Unconcious سال اشاعت، ۱۹۲۱

۷ے جیمس جوائس ڈبلن میں ۱۸۸۲ء میں پیدا ہوا۔ تعلیم کے بعد مستقل اقامت پیرس میں اختیار کرلی۔ اہم شاعر اور انگریزی کا مشہور ناول نویس اور افسانہ نگار گذرا ہے۔ ۱۹۴۱ء میں انتقال ہوا۔ افسانہ و ناول کی درج ذیل کتابیں معروف و مقبول ہیں:

1. Duliliners افسانہ ۱۹۱۴
2. Exiles ڈرامہ ۱۹۱۸
3. A Portrait of Artist as young man ناول ۱۹۱۶
4. Ulysses ناول ۱۹۲۲
5. Annalivia Plurabelle ناول ۱۹۲۲
6. Haveth Childers Everywhere ناول ۱۹۳۰
7. Finnegan's Waks ناول ۱۹۳۹

۸ے ورجینا وولف ۱۸۸۲ء میں پیدا ہوئی۔ معروف و ممتاز ناول نگار اور تنقید نگار گذری ہے۔ ۱۹۴۱ء میں انتقال ہوا۔ اس کے درج ذیل ناول اہم ہیں:

1. The Voyage Out ناول ۱۹۱۵
2. Night & Day ناول ۱۹۱۹
3. Jàcob's Room ناول ۱۹۲۳
4. Mrs, Dalloway ناول ۱۹۲۵
5. To The Light Hause ناول ۱۹۲۷

6. Orlando ناول ۱۹۲۸
7. The Waves ناول ۱۹۳۱
8. Flush ناول ۱۹۳۳
9. The Years ناول ۱۹۳۷

۷۹ے آلڈس ہکسلے ۱۸۹۴ء میں پیدا ہوا۔ شاعر و تنقید نگار بھی تھا اور ناول نویس و افسانہ نگار بھی۔ ۱۹۶۳ء میں انتقال ہوا۔ اس کی درج ذیل تصنیفات مشہور ہیں:

1. Two or Three Graces افسانہ ۱۹۲۶
2. Antic Hay ناول ۱۹۲۳
3. Point Counter Point ناول ۱۹۲۸
4. Brave New World ناول ۱۹۳۲
5. Eyeless in Gaza ناول ۱۹۳۶
6. Ape and Essence ناول ۱۹۴۸
7. Island ناول ۱۹۶۲

۸۰ے تلاش و توازن، ص ۱۰۸

۸۱ے پریم چند کہانی کا رہنما ــــ جعفر رضا، ص ۴۶

۸۲ے تلاش و توازن، ص ۱۰۷

۸۳ے تلاش و توازن، ص ۱۲۹

۸۴ے داستان سے افسانے تک، ص ۲۶۰

۸۵ے اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، ص ۲۰۸

۸۶ے داستان سے افسانے تک، ص ۲۳۱

۸۷ے ترقی پسند ادب، ص ۱۰۴

۸۸ے اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، ص ۲۱۲

۸۹ے ترقی پسند ادبی تحریک، ص ۱۶۷

۹۰ے اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، ص ۴۹

۹۱ نظر اور نظریے، ص ۶۴

۹۲ تنقیدیں، ص ۸۶

۹۳ نظر اور نظریے، ص

۹۴ ناول کی تاریخ اور تنقید، ص ۳۲

۹۵ ناول کیا ہے، ص ۲۰

۹۶ نظر اور نظریے، آل احمد سرور، ص ۵۹

۹۷ ناول کی تاریخ اور تنقید، ص ۶۳

۹۸ تنقیدیں، ص ۹۸

۹۹ ادبی تخلیق اور ناول، ص ۱۳۴

۱۰۰ نگار پاکستان، سالنامہ ۱۹۶۲، ص ۳۰

۱۰۱ ایک شاعر کا انجام، ص ۱۱

۱۰۲ شہاب کی سرگذشت، ص ۵

۱۰۳ نگار کراچی، نیاز نمبر ۱۹۶۳، ص ۲۷۰

۱۰۴ ترقی پسند ادب، ص ۱۴۹

۱۰۵ اردو ناول کی تاریخ اور تنقید، ص ۲۰۷

۱۰۶ تلاش و توازن، ص ۳۸

۱۰۷ بغیر عنوان کے، ص ۴۱-۴۲

۱۰۸ تلاش و توازن، ص ۶۲

۱۰۹ سوگوار شہاب، ص ۹

۱۱۰ ذوق ادب اور شعور، ص ۴۴

۱۱۱ ایک شاعر کا انجام، ص ۱۱

۱۱۲ ادب اور آگہی، ص ۲۰۳

۱۱۳ شہاب کی سرگذشت، ص ۱۸

۱۱۴ ناول کی تاریخ اور تنقید، ص ۳۱۳

۱۱۵ بیسویں صدی میں اردو ناول، ص ۱۴۶

۱۱۶ اردو ناول کی تاریخ اور تنقید، ص ۲۰۴

۱۱۷ ادبی تخلیق اور ناول، ص ۱۲۵

۱۱۸ بیسویں صدی میں اردو ناول، ص ۱۴۸

۱۱۹ ادبی تخلیق اور ناول، ص ۱۳۵

۱۲۰ شیاما، ص ۲۰۵

۱۲۱ شیاما، ص ۱۸۱

۱۲۲ داستان سے افسانے تک، ص ۱۵۸

۱۲۳ تلاش و توازن، ص ۳۸

۱۲۴ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، ص ۲۴۷

۱۲۵ لندن کی ایک رات، ص ۳۳-۳۴

۱۲۶ لندن کی ایک رات، ص ۳۰۲

۱۲۷ ناول کی تاریخ اور تنقید، ص ۴۳۱

۱۲۸ ناول کی تاریخ اور تنقید، ص ۳

۱۲۹ مکتوب بہ نام مقالہ نگار، مورخہ ۱۹ رنومبر ۷۶

۱۳۰ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، ص ۲۴۸-۲۴۹

۱۳۱ بیسویں صدی میں اردو ناول، ص ۳۸۱

۱۳۲ تلاش و توازن، ص ۴۴

۱۳۳ ضدی، ص ۷۳

۱۳۴ تنقید اور احتساب، ص ۱۰۲

۱۳۵ مطبوعہ سویرا، لاہور، شمارہ ۲۱-۲۰-۱۹، ص ۶۳

۱۳۶ دیباچہ میگھ ملہار، ص ۴۱

۱۳۷ دیباچہ میگھ ملہار، ص ۳۶-۳۵

۱۳۸ سویرا، لاہور، ص ۶۹

۱۳۹۔ سویرا، لاہور، ص ۶۵

۱۴۰۔ سویرا، لاہور، ص ۸۳

۱۴۱۔ مطبوعہ سویرا، لاہور، شمارہ ۲۱-۲۰-۱۹، ص ۱۵

۱۴۲۔ سویرا، لاہور، ص ۱۷

۱۴۳۔ سویرا، لاہور، ص ۶۷

۱۴۴۔ سویرا، لاہور، ص ۶۰

۱۴۵۔ سویرا، لاہور، ص ۲۴

۱۴۶۔ تلاش و توازن، ص ۶۲

۱۴۷۔ اک چادر میلی سی، پاک بک ایڈیشن، ص ۳۱

۱۴۸۔ اک چادر میلی سی، پاک بک ایڈیشن، ص ۴۸

۱۴۹۔ اک چادر میلی سی، پاک بک ایڈیشن، ص ۱۵۸

۱۵۰۔ ناولٹ نمبر، شاعر، بمبئی، ص ۳۵

۱۵۱۔ ناولٹ نمبر، شاعر، بمبئی، ص ۳۵

۱۵۲۔ ناولٹ نمبر، شاعر، بمبئی، ص ۴۵

۱۵۳۔ ناولٹ نمبر، شاعر، بمبئی، ص ۹۳

۱۵۴۔ ناولٹ نمبر، شاعر، بمبئی، ص ۱۱۹

۱۵۵۔ ناولٹ نمبر، شاعر، بمبئی، ص ۱۱۸

۱۵۶۔ ناولٹ نمبر، شاعر، بمبئی، ص ۱۹۶

۱۵۷۔ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی، ص ۹۶

۱۵۸۔ سیپ، کراچی، شمارہ ۱۴، ص ۳۷

۱۵۹۔ شاہکار، ناولٹ نمبر، ص ۱۲۱

۱۶۰۔ شاہکار، ناولٹ نمبر، ص ۱۳۳

۱۶۱۔ شاہکار، ناولٹ نمبر، ص ۲۰۸

۱۶۲۔ شاہکار، ناولٹ نمبر، ص ۳۷

۱۶۳ے شاہکار، ناولٹ نمبر، ص ۱۹
۱۶۴ے شاہکار، ناولٹ نمبر، ص ۲۶
۱۶۵ے شاہکار، ناولٹ نمبر، ص ۳۱
۱۶۶ے شاہکار، ناولٹ نمبر، ص ۳۵
۱۶۷ے شاہکار، ناولٹ نمبر، ص ۴۵
۱۶۸ے شاہکار، ناولٹ نمبر، ص ۴۹
۱۶۹ے شاہکار، ناولٹ نمبر، ص ۸۴
۱۷۰ے شاہکار، ناولٹ نمبر، ص ۲۸۸-۲۸۷
۱۷۱ے شاہکار، ناولٹ نمبر، ص ۲۱۰
۱۷۲ے شاہکار، ناولٹ نمبر، ص ۲۳۳
۱۷۳ے شاہکار، ناولٹ نمبر، ص ۲۲۹
۱۷۴ے ناولٹ نمبر، شاعر، بمبئی، ص ۴۹۸
۱۷۵ے ناولٹ نمبر، شاعر، بمبئی، ص ۵۰۴
۱۷۶ے ناولٹ نمبر، شاعر، بمبئی، ص ۵۱۳
۱۷۷ے ناولٹ نمبر، شاعر، بمبئی، ص ۲۱۵
۱۷۸ے ناولٹ نمبر، شاعر، بمبئی، ص ۲۱۵
۱۷۹ے ناولٹ نمبر، شاعر، بمبئی، ص ۲۲۰
۱۸۰ے ناولٹ نمبر، شاعر، بمبئی، ص ۲۲۵
۱۸۱ے ناولٹ نمبر، شاعر، بمبئی، ص ۲۶۴

URDU MEIN NOVELET NIGARI

Fan Aur Irteqa

by

Dr. Syed Mehdi Ahmad Rizvi

KITABISTAN

Chandwara, Muzaffarpur-842001